جامعة الحسن الثاني ـ عين الشق
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
الدار البيضاء

أيام 25 - 26 - 27 فبراير 1988

جامعة الحسن الثاني - عين الشق
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
الدار البيضاء

أعمال ندوة
مكونات النص الأدبي

أيام 25 - 26 - 27 فبراير 1988

رقم الإيداع القانوني: 929 /1994

الفهـرس

تقديـم..7

إواليات نمو النص

للدكتور محمد مفتاح 9

تحليل الخطاب الشعري وإشكالية التأويل

للأستاذ : أحمد الطريسي...23

مكونات الخطاب الشعري

الأستاذ محمد الوالي 31

مكونات النص الأدبي

ـ المركز والهوامش ـ

محبوب حكيم 39

مكون التراث في الشعر الحديث

الأستاذ التخيسي عبد الله 55

الحوارية في النص البديعي

مثال أبي تمام

للأستاذ محمد بلاجي 77

المكـون الموسيقـي في المتـن الشعـري

الإيقـاع الـداخـلـي

للأستاذ محمد الهاشمي..87

تشغيل الدال ـ توليد المدلول : حالة تحليل

العياشي أبو الشتاء 101

مـــاء الـنـــص

مكون المجهول في الإبداع الأدبي

للأستاذ : أحمد بوزفور 113

الراوي والحكاية في «لعبة النسيان»

للأستاذ محمد غرنـاط 125

وضع المستقبل في الثقافـة العربية الإسلامية
وآليات اشتغال الكتابة القصصية
الخيالية العلمية آل آمخ نموذجـا

الأستاذ عبد الرحمان حمادي 137

تحليل المكون اللغوي للنص الأدبي
بين اللسانيـات ومناهـج التحليـل الأدبي

للأستاذ مصطفى غلفان 219

مقاربة عاملية لمفهوم (النص)
داخل الثقافة العربية الإسلامية

للأستاذ : محمد رقيد 241

الإيحاء(ات)
(نقط لبحث)

للأستاذ محمد البكري 249

الـمعنى والـحافز في النص الحكائي

للدكتور عبد الغني أبو العز 261

تقديم

مكونات النص الأدبي موضوع يتسم بما في الحياة الأدبية والفنية من الخلود والاستمرار؛ ولذلك فهو يتجدد بتجدد الثقافة والحضارة والتاريخ؛ موضوع يصل بين القديم والحديث. وقد نظر إليه القدماء وفق مفاهيمهم وتصوراتهم من خلال مباحث النقد والبلاغة. وينظر إليه المعاصرون بمفاهيم إجرائية وتصورات جديدة تستمد خلفيتها من علوم الإنسان والمجتمع واللغة والثقافة، وهي علوم لها قيمتها الحديثة والمعاصرة. ولكن رغم ذلك يبقى الأدب مجالا خصبا ومتجددا يحتاج في كل عصر إلى بحث جديد ينم عما وصلت إليه اللحظة التاريخية في ذلك العصر من أفكار ومناهج. ويبقى الأدب رغم هذه الأفكار والمناهج بؤرة الإبداع الفني الذي يتجاوز حدود الدراسة العلمية.

إلا أنه لابد من الاعتراف بجدوى الدراسة العلمية وأهميتها في إبراز مكونات النص الأدبي من وجهات نظر متعددة تشكل موضوع العلوم الإنسانية والمباحث النقدية. حيث يسهل ضبط هذه المكونات وتصنيفها إلى اللبنات الأساسية والعناصر الفعالة في تشكيل النص الأدبي.

ولذلك فإن موضوع مكونات النص الأدبي يمكن اعتباره همزة وصل بين مختلف الاختصاصات الأدبية ومختلف العلوم الإنسانية. وإذن فهو محطة فكرية وفنية تسمح لمختلف الأساتذة الباحثين أن يلتقوا في ندوة مشتركة يتبادلون فيها الرأي والمناقشة من خلال وجهات نظر متعددة ومحاور متشعبة.

إن العروض التي قدمت في ندوة «مكونات النص الأدبي» ـ والتي توجد بين دفتي هذا الكتاب ـ تتراوح بين البحث النظري العام في الأدب ومفهومه وبين استكشاف المكونات الجزئية للنص الأدبي كالموسيقى أو الصورة أو اللغة... وبين التحليلات التطبيقية للنصوص.

وشعبة اللغة العربية - إذ تقدم أعمال هذه الندوة إلى القراء الكرام - تأبى إلا أن تشكر من جديد كافة الأساتذة الباحثين الذين أغنوا هذه الندوة بعروضهم القيمة ومناقشاتهم الجادة، وكذلك كل الذين عملوا على إنجاح الندوة بالإسهام المادي والدعم المعنوي. كما تشكر الشعبة الأساتذة الذين أسهموا في إخراج هذا الكتاب بالإشراف والتصحيح، وتشكر إدارة كلية الآداب - عين الشق على قيامها بإنجاز طبع هذا الكتاب ودفعه إلى القراء في الوقت الذي تقيم فيه الشعبة ندوتها الجديدة في موضوع «الأدب القديم. أية قراءة؟». وذلك أيام 12 / 13 / 14 فبراير 1993م. والتي يحضر أعمالها عدد من الأساتذة الباحثين من المغرب ومن دول عربية أخرى. نأمل أن تصل أعمالها إلى القراء فور انتهائها.

إواليات نمو النص

الدكتور محمد مفتاح

1 ـ 1 **في برج بابل** : ننطلق في إلقاء بعض الأضواء على مفهوم إواليات النص من التعريف التالي للعلاقة، وهي أن: **كل علاقة تنتج بواسطة علاقة**، ومعنى هذا أن هناك علاقة أولى تكون منطلقا لتوالد عدة علاقات في صيرورة وسيرورة متوالية، وهذا يصح في جميع أنواع العلاقات فهي تتوالد وتتناسل. على أننا سنركز على العلاقة التي تهمنا وهي النص، وعليه فإن كل نص ينبغي أن ينظر إليه بادىء الأمر في ضوء تقسيم أكبر وهو:

1) علاقته بالنصوص الخارجية، وهذه العلاقة يجب أن ينظر إليها في شبكة من المفاهيم الفرعية، وهي :

أ ـ المقصدية والمماثلة، ونوع العلاقة، كما أن نوع العلاقة يتحدد بنوع التعاون والصراع الذي يكون بين النصوص، أو التعاضد والتنافر. وكل هذا يؤدي إلى مفاهيم فرعية تحاول أن تمنح المماثلة نوعا من العلاقة مما يؤدي إلى تفريعات عديدة تحتاج إلى تمحيص في نصوص ضخمة الحجم. هذه هي الإوالية الأولى لنمو أي نص.

2) وأما الإوالية الثانية فهي تفاعل النص مع نفسه مما يؤدي إلى تشعبه، ولكن هذا التشعب لا يؤدي إلى الفوضى والاضطراب وإنما يكون محكوما بآليات تضبط سيره وتوجهه نحو هدفه. ونجد في هذا الباب مقاربات عديدة: تنتمي إلى علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، والتداولية الدينامية، والسيميائيات.

1 ـ 2 **مبدأ استراتيجية الانتظار النص** : شساعة أطراف الموضوع وتنوع أنواع المقاربات تجعلنا ننطلق من مسلمة أصبحت متداولة بين المهتمين بتحليل الخطاب وخصوصا بين من يتبنى نظرية دينامية النص، وهي أن نعتبر أن النص «مشكل» محتاج إلى حل وعليه فإنه ينبغي أن يحل، ولكن لا على أساس التزامات باهظة الثمن قد يعجز الباحث في نهاية المطاف عن الوفاء بها، وهذه الوجهة من المقاربات هي التي سار يدعو إليها كثير من الباحثين، وخصوصا الآخذين باستراتيجية علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. هذه الاستراتيجية تعتمد على مفهوم أساسي وهو «القمة ـ القاعدة» أي وضع بعض الفروض العامة ثم الذهاب والبرهنة عليها، ولكن على أساس تجنب التفاصيل والالتزامات القاسية أي مراعاة مبدأ أقل التزام، أو مبدأ الارجاء، أو مبدأ استراتيجية الانتظار والرؤية.

2 ـ 1 إطار النص :

سيرا مع تعاليم هذا الاتجاه، فإننا لن نزعم أننا سنقدم حل المشكل الذي يطرحه بصفة نهائية وأن نمنحه دلالة قطعية، كما أننا لن نبالغ في تقديم التحديدات والتقسيمات، وإنما سنوظف مفهومين أساسيين، ثم نتبعهما بإمكانية وضع فرض استكشافي، تنبيها لمن أراد أن يقوم بدراسة تفصيلية حول الدلالة العامة لقصيدة الشاعر.

إن المفهوم الأول هو ما عبرنا عنه قبل، بعلاقة النص بالنصوص الخارجية، ويمكن إعادة صياغته هنا بمفهوم: الإطار، أو الخطاطة، أو المدونة، أو النماذج الجاهزة، وهذه مفاهيم تتقارب وتتقاطع، ولكن تجنبا لما التزمنا به قبل من عدم الاكثار نكتفي بمفهوم الإطار، على أننا سننوعه إلى قسمين: لغوي، وطبيعي.

نقصد بالإطار اللغوي تلك المعارف والمحفوظات التي تعلمها الشاعر وخزنها في ذاكرته، وسحب منها ما احتاج إليه. وقد سحب هنا في قصيدته: غبار الكائنات ما أمكن له أن يعبر به تجربته، والمسحوب هو:

أن امرأة عاهرة اعتادت منذ أمد طويل ارتياد أحد الشوارع الرئيسية بأحدى المدن الكبرى حين الغسق وحين يختلط الخيط الأبيض بالخيط

الأسود لتبحث عن زبـون أو يبحث عنها زبون. هذه المرأة العـاهرة المسنة مرت بها أجيال عديدة من الـزبناء: منهم الصعلوك وصاحب الأسرة المثالي، والحقير والخطير، ولكنها بقيت هي هي على رأيها تنتظر مجيء الليل لتخرج إلى الشارع فتلتقي بزبناء جـدد أو من القدماء. وقبل أن تخرج إلى الشارع تتـزين بالاصبـاغ وأثمن الثيـاب حتى تصير قـادرة على المنافسـة، بل إنها تتعصرن وتتكلف الاغراء لأن الزبناء الجدد لهم طموحاتهم ومطالبهم ولأن المنافسة صـارت شديدة، ومع ذلك فإن بعض الزبنـاء الجدد لا يكاد يقرب منها حتى يتقزز ويشمئز ويفر هـاربا، لا يلوي على شيء. وحينئذ، فإنها لا تملك إلا أن تسلقه بألسنتهـا الحداد متهمة إياه بمـزيج من التهم، وواصفة إياه بخليط من الأوصاف. وأمام هذا التقـزز والنفور وأمام عامل المنافسة، وأمام مؤثر الشيخوخة، فإنها تستغيث بزبون وتعرض جسدها للتخريب.

هـذا هو إطـار النص، قلنا إن الشـاعر تعلم وخـزن وسحب. تعلم من الأدبيات المتعلقة بالمومس ذات الأبعاد والإيحاءات المختلفة والمقاصد المتنوعة بحسب الأمكنة والأزمنة ومعتقدات المتحدثين عنها. سواء أكان التحدث عنها بلغة دنيوية أو بخطاب ديني أو تعلم من المشاهدة وأمكنة وأزمنة مختلفة.

إطار الحديث عن المومس شاسع الأطـراف، إذ تنوول في جميع الثقافات والحضارات والأزمنـة والأمكنة، ممـا يجعل متناولـه ينتخب بعض العناصر الدالة ليـوظفها بحسب مقاصده، ويغفل أخـرى يمكن أن تخرج عن طريق الاستـدلال. فـالتفـاصيل ليست واجبـة حتى في أنـواع الخطـاب التي من خصائصها ذكر التفـاصيل والجزئيات. فيكفي ذكر البغي أو المومس حتى تتداعى الأفكار وتترابط في ذهن من له معرفة خلفية.

خطـاب الشاعـر، إذن له عـلاقات بخطـابات كثيرة في هـذه الموضوعـة المتحـدث عنها، ومن ثمـة فإنه يجب أن يـؤطر ضمن مفـاهيم: المقصديـة، والمماثلة ونوع العلاقـة. وعليه فإنه يصبح من الضروري أن يتساءل المرء: «ما هي مقصـدية الشـاعر؟ هل يـريد أن ينسج على قول من تعـاطف مع المومس الضحية التي ليسـت مسؤولة عن أعمالها؟ هل يـريد أن يهجـوها لأنها خالفت الطبيعة والشريعة؟ هل يريد أن يقول: «إن ممارسة البغاء شيء طبيعي قبل ممارسـة أية مهنة؟ إن إدراك نوع مقصـدية الشاعر هـو الذي

يحدد نوع العلاقة، أي علاقة نص الشاعر بنصوص غيره وبدون دخول في التفاصيل. ولكن، اعتمادا على مؤشرات من النص، فإن الشاعر يريد أن يقول: «إن هذه المومس خالفت المعتاد. وإذا سلمنا بهذا فإن نصه سيصير ذا علاقة تعضيدية للنصوص الساخرة منها، وذا علاقة تنافرية بالنسبة للنصوص المؤيدة لفعلها. أي ذم البغاء ومدح العفاف والصيانة.

إذا وظف الشاعر، إذن، عناصر من الإطار اللغوي توظيفا سخريا فكيف تعامل مع ما أسميناه بالإطار الطبيعي؟ قد يصبح هذا السؤال تحصيل حاصل. لأننا حينما أثبتنا التوظيف السخري للإطار اللغوي فإننا نثبته للإطار الطبيعي بالضرورة، لأن العنصرين مترابطان ووجهان لعملة واحدة.

نقصد بالإطار الطبيعي فضاء المدينة بشوارعها المضيئة وأزقتها المظلمة وعماراتها وأكواخها وعبادها وفساقها... ولكن الشاعر قام بعملية انتقاء وسحب من مخزون رصيده امرأة مومسا وشارعا للمساومة في مدينة ما، ولكن هذه المرأة لها مثيلات في شوارع أخرى في مدن أخرى. فما هي إلا رمز، أو فلتقل إنها جزء من كل... ولكن المهم هو أن الشاعر نقل هذه المرأة من الفضاء الفسيح إلى فضاء ضيق هو فضاء الصفحة وهكذا صارت الصفحة مدينة تحتوي على بنايات وشوارع، وأرصفة ويتحرك فيها وعليها تلك المرأة، فضاء الصفحة، إذن، أيقون على فضاء المدينة لأن بينهما أكثر من خاصية مشتركة تضمن تشابههما، فالصفحة للفضاء هي بمثابة صورة الإنسان للإنسان، والرسم الهندسي لموضوعه. بيد أن ما يقرن بين هذه الأشياء وصورها، وفضاء المدينة وصورتها على الصفحة هو نوع العلاقة فعلاقة تلك الأشياء بموضوعها جدية، وعلاقة الصفحة بموضوعها فيها سخرية.

إن ما تقدم يعكس بجلاء أن مرجع النص له دور حاسم في تشكل النص وإذا كان هذا شيئا معروفا فيما يتعلق بالمرجع النفسي والثقافي والاجتماعي، فإنه لم يلتفت بعد إلى دور المرجع الطبيعي في ذلك التشكل وذلك النمو، ففضاء المدينة كان لها تأثير حاسم في تشكل هذا النص أو نموه سواء شعر بذلك مبدعه أم لم يشعر به، وإن ما نريد أن نلح عليه هو أن هذا المكون يجب أن يمارس عليه الفعل بوعي من قبل الشاعر لأنه في

أهمية الإيقـاع واللفظة، والجملة، لأننـا نعيش في ظروف تلق جـديدة تلعب فيها التفضيـة والصورة دورا بـارزا، لكن الصورة يجب أن تعكس مـلامح المصور جزئيـا أو كليا، سواء أكان معنويا أم طبيعيـا، وعليه فإنه ليس من المنطقي أن تكتب قصيدة تتحدث عن الباديـة في فضاء المدينة كما أن مبدعا ما إذا أخـرج قصيدته في فضـاء معين وبتر جزءا من فضـاء تلك القصيدة فإنه أدخل بترا وخلخلة على معناهـا ودلالتها كما أنه إذا أضاف إليها، فإن النتيجة نفسها تحدث. **الشعر الحالي، إذن هو سمع، وفؤاد، وبصر.**

2 ـ 2 **التشعب :**

إن سماع إنشـاد الشعر أو الغنـاء بـه له تأثير كبير في حـواس المتلقي، وبالتالي في عملية توجيه التأويل، كما أن تشكيله الفضائي الذي ينعكس على البصر يوحي بمعناه ومضمونه ولكن الأصوات والتفضية والتأليف اللغوي نفسه ليست إلا مؤشرات توجـه ولا تلزم، ترشد ولا تملي، وإنما على المتلقي أن يبذل مجهودا لبنـاء موضـوع تأويله، وخصـوصا إذا كـانت المقاربـة موضوعا شعريا معاصرا.

إدراكا لطبيعة النص اللغـوي بعامة، والأدبي منه بخـاصة فإن دراسات هـامة وجـادة اغتـنـت بما أسمتـه بـالتشعب، وقاربتـه بمنهاجيـات مختلفة، وهكـذا نجـد مفاهيـم مثل: التشاكل، ومـدار الحـديث، وتشعب النماذج الأولى، والتشعب الـدينامـي، وتـداخل الأطـر... بيـد أنـه مهمـا كانـت قـوة التـشـعـب وتنـوعـه فإن هناك خصائـص أساسيـة تقـاوم الهجـوم عليهـا وتستمـر في حياتهـا ممـا يضمـن للنـص تشابـكـا مستـويـا يكـون هـو ناظـم التـشـعـبـات والـمـتـحكـم فـي خطـوط حـركتـها، اعتمـادا علـى إواليـات تضـبـط مسـار النـص وتوجـهـه إلى غـايـتـه.

فلنـرجع إلى النص لاكتشـاف تشعباتـه، وتبيـان دور آليـات التوجيـه والتصحيح. والقول بـالتشعب يستلزم قولا بالـدينامية والحيويـة والتفاعل والصراع والتـوتـر ويعني هـذا أن كل نص دينـامي، ولكن درجتـه تختلف بحسب جنس النص، وطوله أو قصره.

النص الـذي بين أيدينـا يضـع مشكلا في مستهلـه ويقترح «حلا» لـه في نهايته، ومـا بين البدايـة والنهايـة نما النص وتـدرج. أي أنه نما في تـوجه دينامي عن طـريق التحولات التي تمت في زمـان وفي فضاء كل جملـة منه بمثابـة نقلة شطرنج تتولـد عنها احتمالات عديدة بعضـهـا ممكن وبعضها ممنوع، أو بتعبير آخـر تشعبات بعضها ينصى وبعضها يلغى مـا الآليات التي تضمن النمو وتسهر على الإلغاء؟ قد يكـون من السابق لأوانه الادعاء بأننـا نعرف كـل الآليات تمثيـلا بمعـرفة آليـات ضبط الآلـة، كما أن تلك الآليات لها أسماء عديدة: مثل التنظيم الـذاتي والانتظام... ولكننا سنوظف مفهـوما شـائعـا لدى علماء النفـس اللغـوي الفرنسييـن، وهو مفهـوم الانتظـام الذي استعـاره بياجي من السيرونيطيـقـا واستعملـه في أبحاثه. وهـو: «الـمـراقبـة التـراجعيـة «الرجعيـة» التي تضمـن الـتـوازن المتـعـلـق ببنيـة منظمـة، أو المـتـعـلـق بتنظيـم فـي طـريـق البناء» (ص. 154).

إن مفهوم الانتظـام هذا ضروري لضمان السيرورة المبتغـاة الهادفة إلى حل المشكل المطروح، ولكبح جماح التفاعل للقيام بـوظيفتين وظيفة موجهة ومنظمة للأفعال الكلامية المتتالية التي يبنى بها الوضع الخطابي المقصود، ووظيفة التعويض المصلحة للاضطرابات الناتجة عن المشاركين في الخطاب، أو عن أخطاء المتكلم.

كيف استغل هـذا المفهوم بـوظيفتيه معـا : التوجيهيـة والتعويضيـة في النص الذي بين أيدينا؟ نشير بادي الأمـر، أن بين المفهومين علاقة متبادلة، وإن كان يظهر لنا أن الوظيفة التـوجيهية أعم من الوظيفة التعويضية ذلك أن الوظيفة التوجيهية هي من ضرورات نمو النص وسيرورته، إذ كل جملة تلقي مزيدا من الضوء على المنطلق سـواء أجاء على أصله أم لا. فقد يحدث أن المنطلق يكـون في البدايـة ثم تتـوالى جمل تخصصه وقـد تسبق الجمل المخصصة. ولهذا فإن الوظيفة التوجيهية تشمل كل أنواع المخصصات، وأما الوظيفة التعويضية فيظهر أنها تقتصر على بعض الظواهر اللغوية مثل «بل» «لكن» بدل الغلط... ولكنها مهما تعددت أدوات التعـويض فهي أيضا ترجع القول إلى مساره. كما أنها مهما وجدت في الظاهـرة اللغوية، فإننا نعتقد أن

تمظهرها في النص المصنوع قليل جدا إذ لا تظهر إلا حينما تكون هناك علاقة صراع في النص.

2 _ 3 مظاهر التشعب :

بناء على مفهوم التشعب وما كونه من آليات للضبط، نعالج نمو النص الذي بين أيدينا. إن النظرة الأولى تبين لنا وجود الوظيفتين معا وإن كانت تهيمن الوظيفة التوجيهية. فبداية النص تصحح مسار النص بـ«لا» وتضعه في مداره. البداية تتيح إمكانيتين إمكانية البقاء / إمكانية الخروج، ولكن التعويض التقني جاء ليمنع إمكانية الخروج، ثم وقع سلب بعض خصائص النهار لقيام وظيفة التوجيه بدورها: لازال النهار أزرق، فزمن الشفق، فبقيت نجمة أو نجمتان هناك تدرج إذن من النهار إلى الشفق، فإلى نجمة أو نجمتين، فذهاب النهار بصفة نهائية. ثم يتلو بياض للصفحة، وهو أيقونة أو تمثيل واستعارة للوقت الفاصل: الوقت الفارغ الأبيض الذي لا يشغله شيء، ولكنه مع ذلك وقت رابط بين اللاشغل / الشغل. هذا المقطع الأول، يضع يدنا على النواة التي ستنمو وتتناسل وتتشعب، وهي المرأة والزمان والفضاء. لذلك فإن المقطع الثاني أتى حاملا لأوصاف جديدة تعزز «الليل» بـ«الليل البهيم» الذي هو المآل المنتهى والمشتهى وبين قصيد الممارسة. فإذا كان هذا المقطع الأول هو بداية الليل البهيم، فإن مستهل المقطع الثاني تعزيز لهذا الليل البهيم: غياب الشمس وغورها ثم ابتداء العرس في الزوايا المظلمات: عرس مظلم في زمان مظلم وفضاء مظلم في ذات متحدة بالظلام. مفهوما التعويض والتوجيه تحكما في مسار المقطعين وهكذا أبعدت: الإضاءة والإبقاء والساحات المضيئة المستقيمة، والنهار المضيء، ومطلق الفرح. الظلام هو المهيمن فضائيا ومعنويا حيث تحتل الجمل الدالة عليه حيزا كبيرا في بياض الصفحة، ثم تتلوه مخصصات صغرى س 2 في المقطع الأول س 1 و3 و6 في المقطع الثاني.

ثم يكتسح الفضاء الأبيض (العمق) الفضاء الأسود (الشكل) فتعم اللاجدوى والعبثية وتزجية الفراغ إلى أن يدلهم الظلام ويعم الفضاء فتخرج المرأة إلى ممارسة المهنة ولذلك فهي ترغب في انقضاء النهار مع أنه يتيح

لها فرصة الاستعداد وتجديد الشباب. هي تشتاق، إذن، مجيء الليل ولذلك لا يلبث أن يعم ليل الكتابة المتمثل في المقطع الثالث ليتيح معا مزيدا من النشاط وليلقي أضواء على تصرفاتها. إذا كان المقطع الأول يتحدث عن «الليل الأزرق» والثاني عن «الليل البهيم» فإن الثالث يحدده في «الثلث الأخير» ويدقق في أوصاف تلك المرأة.

المقطع الثاني	المقطع الثالث
مطلق المرأة	إمرأة مسنة
إمرأة (؟)	إمرأة غاوية
تجديد الذات	تجديد الذات بالمرآة... والاستحمام

المقطع الثاني يجعل البنية قابلة للتشعب في فرعين أحدهما إيجابي وثانيهما سلبي، ولكن مفهوم الانتظام بوظيفتيه «التوجيهية والتعويضية» قد أقصى السمات الإيجابية ثقافيا، ونمى الصفات السلبية ثقافيا: وقفت أمام المرآة قد يكون للعلاج أو إزالة بعض الشوائب المخلة بالمروءة، وخاصة أنها طاعنة في السن ولكن الأمر ليس كذلك، فقد وقفت لاستعادة الغواية وإثارة الاعجاب لمن يمر بها في الثلث الأخير.

المقطع الثالث، إذن يوجه النص بصفة جذرية إلى هدفه ويضعه في مداره، ويزيل كل غموض وإبهام يمكن أن يحوما حول هذه المرأة التي تتحين إسدال الظلام ستوره للخروج إلى الزوايا لتجديد الذات وإقامة العرس.

ـ 8 ـ

على هذا الأساس يمكن أن يمنح المقطعان الأول والثاني تأويلين :

1 ـ تأويل العبادة والاعتكاف في الزوايا في الليل البهيم.

2 ـ تأويل ممارسة الفسق والفجور. كلا التأويلين تجمعهما عدة صفات، هي الإخلاص والتفاني معنى، وتحريك العضلات وإشباع الحاجات البيولوجية والنفسية وظيفيا ـ.

يمكن القول : إن الأسماء إخفاء، والدعارة إخفاء، قد يكون كل منهما استعارة لشيء آخر ويوظفان له. كما أن الستائر تخفي الجسد عن الأعين

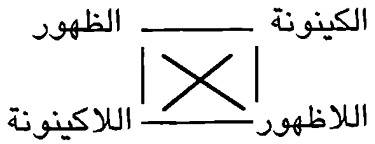
بصفة كلية، والزحام يخفي تشوهات الوجه، والزينة تخفي فعل الشيخوخة ـ عالم متناقض، عالم الزيف، عبادة ودعارة ومظاهر جمال ـ عالم الحقيقة المفقودة التي تحول هذه المرأة دون اكتشافها.

تكمن الحقيقة في هذا البياض ـ الفراغ الموجود بين الداخل / الخارج البيت / الشارع ـ المنغلق / المنفتح ـ الشغل المجهد / الشغل الأساسي ـ أي أنها تكمن في فترة البياض ـ النقاء.

هناك محاولة اكتشاف الكنه والمظهر المزيف ومحاولة صد الزبناء عن ذلك بنهيهم وزجرهم وإقناعهم بالحجة والبرهان.

هذا التوتر هو ما حاول المقطع الرابع أن يبرزه :

الكينونة	الظهور
الإخفاء	الإظهار
(إخفاء الحقيقة)	(الكشف عن الحقيقة)
والدهامة	والدهامة



+ الكينونة + الظهور = امرأة بغي.
+ اللاظهور C الكينونة = الإخفاء.
+ اللاظهور – اللاكينونة = الزيف.
+ اللاكينونة C الظهور = الكذب.

قبل أن نعلق على هذا التوليد، نأتي بما يعززه من النص. فالعبادة الزائفة وسيلتها الأساسية اللغة، ولذلك جاء ما يشعب النص إلى شعبة اللغة، وقرائنها اللغوية هي: المداد والدواة، والقلم، والصفحة والبلاغة وسرير المسؤولية. ولكن اللغة عاهرة وأدلة هذه الموضوعة الأساسية هي: المومس

كـالدواة يغمس فيهـا قلم الكتابـة، والبـلاغة من البلـوغ، والحلم: الرشـد، والشموخ: الانتفاخ، والانتصاب والرصيف والسرير.

هناك إذن تشاكـلان أو تشعبان يجتمعان في عدة صفات: إبـاحة الكلمة وإباحة الجسد، وكلتا الاباحتين وجهان لعملة واحدة من رصف الكلمة إلى سرير الـوظيفة، ومن رصيف الشـارع إلى سريـر الغرفة. بنـاء على هذا، أن هنـاك زيفا شـاملا، زيف العبـادة، وزيف الجنس، وزيف البلاغـة، وزيف الصورة، ولذلك فإن ممارسة هذا الزيف لا تتم إلا في «الزوايا الكابيات» وفي «الـدروب المعتمات» وفي «الليل البهيم» وفي «الثلث الأخير» لكن وراء هـذا الزيف حقيقة تحرك هذه المرأة وتدفع بها لممارسة البغاء وإشاعته. فتذهب كل ليلة إلى الرصيف لتعرض جسدها وإلى الزوايا الكابيات لتوهم بشبحها الاغرار والمغفلين، وهم لابـد، واقعون في شبكتهـا، ولتعيد الصلـة بزبنـائها القدامى وهم مشتـاقون إلى مهارتها، أو تتلقى التهكم والسخـرية من جيل الزبناء الجدد الذين تغيرت أذواقهم ورؤاهم.

ها هي تتعـرف على قرع خطـواتهم للطريق، وها هي البـلاغة القـديمة الزائفة تحولت إلى ضجيج وأبهة فارغة، وعم الظلام الدامس فلف الكائنات والأشيـاء. وهاهم زبنـاؤهـا فقدوا شبـابهم وعـافيتهم كما فقدت شبـابها وعافيتها ولكن الـزيف تجذر فاختلط الحابل بالنابل والـدعي بالشريف بل إنها صارت بمثابة مقبرة.

إذا صح لنا قبل أن نصـوغ هذا التشبيه «هـذه المرأة دواة»، فإنه يمكن لنا أن نقـول: «هذه المرأة مقبرة»، وعليه فإن النص يتشعب شعبة جـديدة. ويمكن إلتماس المؤشرات اللغوية لها: عَـبَـرَ منـه لامك العُـبْـر والعَـبْـر أي الثكل.

الجثث : جثه واجتثه استأصله. وشجر مجثث: لا أصل له في الأرض.

تنوء بذاتها : ناء : سقط : وناء به الحمل : مال به إلى السقوط.

مضى إلى : مضى السيف في الضريبة ـ مضى : مات.

التخوم : الحدود ـ اللحود.

الحشد : الجمع، وإذا ما قرأناها بجناس التصحيف تصبح: الحشر.

الحنوط : حنط الميت بالحنوط وتحنط فلان وتكفن.

وهكذا، فإن النص شعب موضعة الموت من الموضوعة الأساسية في هذا المقطع، ولكن مهد إليها في المقطع السابق عليه عند قول النص: «لي عصمة الوجه المكفن بالجمال».

إن المركز الجاذب لهؤلاء الزبناء الذي جعلهم يلقون بأنفسهم إلى التهلكة هو ما عبر عنه النص بـ«راية للحشد» ما المقصود بهذه الراية؟ أتسير في نفس الاتجاه الذي اتبعته القصيدة وتعززه؟ وحينئذ فإنه علينا أن نرجع إلى مخزوننا من المعرفة لنسألها عما تعنيه الراية في سياق الموضوعة الأساسية المتحدث عنها وحينما نرجع نجد أن البغايا كن في الجاهلية يضعن على بيوتهن «راية» للتدليل عليهن وعلى هذا الأساس فإن تعبير «راية» جاء تعزيزا للموضوعة وتوكيدا لها - أي موضوعة البغاء -

بيد أن الراية يقصد بها شيء آخر وهو ما عبر عنه الشاعر في قصائد أخرى إذ استعمل الراية رمزا، وعلى هذا التأويل فإن النص يتشعب لتنمية موضوعة أخرى يمكن صوغها كالآتي:

«س امرأة عاهرة»

من هذا المجهول ؟ لن نغامر بوضع فرض استكشافي وإنما سنقدم بعض المؤشرات اللغوية ليستعين بها من أراد أن يفترض ويمحص والمؤشرات هي:

+ الضجيج : الأصوات الصادرة عن الجماعة.

+ الأحباب : الجماعة المتحابون.

+ التخوم : الحدود.

+ الراية : رمز لهوية البلد أو الجماعة بما تحتويه من لون أو ألوان.

وإذن، فإن هناك جماعة أو جماعات متحابة تحت تسنين واحد في فضاء معين.

مهما بقي «س» مجهولا، فإن بعض خصائص المرأة العاهرة تسقط عليه: «راية» رمز لممارسة البغاء المادي الحسي الفردي، «وراية» ممارسة البغاء المعنوي الجماعي ومصير الممارسين موت وهلاكا.

ما تبقي من المقطع بما قدمه من أوصاف محمولات وتقابلات يوضح القراءتين، كما أنه يوضح الحجج التي تدافع بها الراية عن نفسها:

+ الأحباب: هم الذين يقبلون عليها متثاقلين رغبة في شم رائحة الحنوط تحت ظل رايتها.

+ أما أعداؤها فهي رايات أخرى: صبية تعيش في الضوء، ولها من الجمال والجاذبية ما يرغب الزبناء في قضاء الحاجة وشفاء الغليل. كما أن أعداءها هم الذين لم يأتوا إلى رايتها، ولكنهم - في رأيها - ليسوا إلا عنينين لا يقدرون على الممارسة.

هكذا إذا كان : (س هو راية)

فإن أعدادا من : (س هي رايات)

أي أن إمكانية ممارسة البغاء متوافرة.

والسؤال، حينئذ: إذا كان من لا يستطيع ممارسة البغاء مع الراية الأصيلة عنينا، فإنه إذا رفض البغاء نهائيا فهو زنديق.

من لا يستظل بظل الراية فهو زنديق يعيش خارج الجماعة وخارج الإيمان كما يدل على ذلك التراث أيام الطوائف والمذاهب وشيوع الزندقة والزنادقة. ليس من سبيل إذن إلى نفي التهمة إلا بالدخول فيما دخلت فيه الجماعة والأحباب والاستظلال بظل الراية الوحيدة المجربة وليس من سبيل إلى دفع تهمة العنة إلا بشم حنوطها والشراب من صديدها.

حاولنا فيما سبق أن نبين أن عدة شعب تفرعت عن الموضوعة الأساسية التي هي الجنس، فقد تولدت عنها العبادة أو الدين، والبلاغة، والممات، والتجمع، بيد أن هذه التشعبات ليست نهائية، وإنما الأمر موكول إلى كفاية المتلقي، وإلى نوع أفق انتظاره، وإلى الزاوية التي ركز عليها، لكن على أساس ما يقدمه النص من مؤشرات.

هذه الموضوعات هي ما كثفه المقطع الأخير الذي هو بمثابة تذكير بما سبق، وبمثابة حل للأشكال.

+ موضوعة الجنس تنعكس في خذوافي المحال وفي «فألبسوني» أي الأخذ لممارسة الجنس، واللباس من: «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن».

+ موضوعة الدين والتجمع تتمثلان في الإيمان والعصمة وممارسة الجنس بالطرق الشرعية المبيحة له. كما تدل على ذلك الآية وسياقها وكل ذلك مرتبط باللغة ويتحقق بها.

+ موضـوعة المـوت المتجلية في الجسد الـمـيـت الذي تـرسم عليه الخرائط كيفما شاء الراسـم والمخطـط، والجسـد الـذي هو مجـرد معـطى مـادي يمـكـن أن تجـرى علـيـه تجـارب ويشكل بحبس قـوانين الكميـائيين.

وعلى هـذا، فإن النص يتشعب مـرة أخرى ومن ثمـة يصح أن يصـاغ: عود المومس أرضا، والمومس مادة كيماوية.

بإسقـاط بعض خصـائص الأرض على المومس، فإن جسـدهـا حينئـذ صالح للتقسيم بين الزبناء، كما أن الأرض صالحة للتجزئة بحيث يأخذ كل منتفع بقعتـه وقد يبني بعض المنتفعين مـا منحـه، وقد يبقى فـارغا وقـد يخالف تعاليم الخرائطيين فيهدم ما بناه كما أن إسقاط بعض صفات المادة الكيماوية على هـذه المـومس يحدث تداعيـات وإيحـاءات فـي ذهن كل متلـق.

النص يطـرح، إذن، مـوضـوعـة جـديـدة تفيـد التقسيم والتشتيت والاستغلال...

وهـذه الموضـوعة الجـديـدة لم تحـل مشكل النص كما يقترح ذلك بعـض نظـريـات تحليل الخـطـاب، فهي حـل ولكنها صـارت مشـكلا بـدورها: من هم الخـرائطيـون؟ ومـن هـم الكيميائـيـون؟ إن التعرف على الخـرائطيـن والكيمـيـائيـيـن هـو الـذي يفـك لغـز هـذا الـنـص الشعـري.

بطبيعـة الحال، فإن أي قـارىء يمكن أن يعطيهـم دلالـة معيـنـة اعتمـادا على بنـاء تأويـل مـعـتـمـد على مسـاق النـص وسياقـه، ولكـن التأويـل يكـون محفـوفـا بالـمـخـاطـر إذا اعتمـد على نـص واحـد.

خلاصة الأمر أن هذا نص مفتوح قابل لأن يمنح تأويلات عديدة ولذلك تجنبنـا إعطاءه تأويـلا راجحا، لأن مثل هـذا التأويل الراجح أو «النهـائي» يستلزم وضع فرض استكشافي يحقق بنصوص الشاعر السابقة واللاحقة، وبإدراك عميق لمقتضيـات الأحـوال. وهـذا شـيء لا نستطيـع أن نفعلـه الآن.

إن كل ما استطعنا أن نفعله وتوخيناه هو أن نبين أهم الإواليات التي ينمو بها النص. وهي إواليات يمكن أن ندعوها بالخارجية أو بالمعرفة الخلفية. ولها آليات تستثمرها وتوجهها. وإواليات داخلية، وأهم آلياتها التشعب.

وقد تبين من خلال رصد تشعبات النص أن الموضوعة الأساسية استثمرت في خط مستقيم من بدايتها إلى نهايتها وفي خط تصاعدي. وفي نفس الوقت كانت تسير في طياتها موضوعات أخرى موجودة بالفعل أو معطاة أو مبنية.

محمد مفتاح

تحليل الخطاب الشعري وإشكالية التأويل

للأستاذ : أحمد الطريسي

المنطلق الأساس في هذه المداخلة، يجمل وجه التباين بين العملية التحليلية والعملية النقدية. ولا يخفى على القارئ، أن أغلب الدراسات الأدبية المعاصرة لا تعطي الاعتبار للحدود والفواصل التي ينبغي أن تكون بين العمليتين، فالناقد من خلال هذه الدراسات ـ مرادف للمحلل، بيد أن الفرق بينهما جد كبير.

فماذا نعني بالتحليل ؟ وما هي طبيعة النص الشعري الذي تجرى عليها عملية التحليل ؟ لنبدأ أولا من هذا التساؤل الأخير، من النقطة الجوهر. فهي في حاجة إلى الإضاءة. يواجه المحلل نصا شعريا تَمَّ إنجازه تحت ضغط رؤيا معينة، وقد تجسدت هذه الرؤيا في شكل من أشكال اللغة ذات إيقاع متميز. ومن المفروض أن يسود الانسجام جميع العناصر المكونة لهذه الرؤيا، من خلال هذا الشكل اللغوي الذي يحمل إيقاعا خاصا ومتميزا. فالنص الشعري ـ في ظل هذا المفهوم ـ عالم مغلق، تظل فيه كثير من الأسباب والدوافع والملابسات التي ساهمت في إيجاده غائبة عن المحلل أي تظل ما نسميه ـ عادة ـ بالتجربة الشعرية ـ بعيدة عن إحساسه ومتوارية عن نظره.

ـ 2 ـ

فوراء لغة النص عوالم من الجهد والمعاناة والعرق والتأمل والفكر، لا يدرك المحلل منها شيئا، ولا يعرف عن دقائقها وتفصيلاتها شيئا، بيد أنها العناصر المباشرة التي أمدت الرؤيا بأسباب التكون والنماء والاستواء. بل

هي ذاتها التي قذفت بالشاعر في أحضان عالمه الاستعاري والإشاري والرمزي. إن هذه العناصر الخفية هي المسؤولة عن نوع البناء الذي تشكلت اللغة من خلاله. وبعبارة أكثر وضوحا، أن اللغة التي جسدت رؤيا شاعر من خلال نمط هذا البناء أو ذاك، واكتسب بفضله نظاما إشاريا معينا، لها علاقة بالتجربة الفريدة التي عاشها المبدع، في زمن قد يطول وقد يقصر، وداخل إطار من المكان قد يضيق وقد يتسع. والمشكل يكمن في أن هذه التجربة غير معروفة في كثير من عناصرها وأدواتها، بالإضافة إلى المسافة التي تبعدها عن ذات المحلل. فالمحلل ـ وهو يواجه نصا لغويا ـ يجد نفسه في موقف صعب. فالبناء الإشاري أو الرمزي يزيد من تعقيد المشكل نظرا للعلاقة التي تربطه بالرحلة غير المنظورة في النص الشعري، أي بالتجربة التي مارستها الذات الشاعرة قبل أن تتجسد في اللغة.

ـ 3 ـ

سيقال هنا : بإمكان المحلل التغلب على هذه الصعوبة من خلال المواجهة المباشرة للنظام الإشاري، ومن خلال نمط البناء الذي يشكل النص ومعرفة العلاقات التي تربط بين عناصره. ولكنني أقول: إن هذا ممكن لو كان هناك نظام إشاري مشترك بين الشعراء والأدباء، مثلما يحدث في الخطابات العادية.

إذ لا ينبغي نسيان العلاقة بين هذا النظام الإشاري والتجربة الذاتية لدى كل شاعر مبدع. فلكل شاعر نظامه الإشاري، بل أقول: إن لكل قصيدة نظامها ونوعية العلاقات التي تشد هذا النظام. وبمعنى آخر فإن الإشارة أو الرمز في العلم الوطني، أو في عمود الضوء على مفترق الطرق، أو على أعمدة الجرائد والمجلات والكتب وما إلى ذلك، لا تحمل وجه نفس النظام الإشاري والرمزي في القصيدة الشعرية، أو في عمل أدبي وفني.

إن الإشارات التي يألفها الناس، تحمل وجها معرفيا مكررا. فهي بالقوة تدخل في الخطاب العادي، وبسبب ذلك يستطيع كل قارىء عادي أن يضع يده على تقنيات وقواعد نظام الخطاب، ويعرف العلاقات التي تربط بين

عناصر هذا النظام. أما الأنظمة الإشارية في لغة النص الشعري فهي أنظمة الرؤيا المؤسسة على المكابدة والمعاناة، وعلى التجربة الذاتية.

وبمعنى آخر فإن الرمز في لغة النص الشعري ليس قالبا جاهزا أو نظاما إشاريا يتكرر في الأعمال والنصوص، بل هو نتيجة لكل ممارسة شعرية.. هكذا يكون لكل نص شعري رمزه ودليله الإشاري، ونوع من البناء الخاص به ومعنى هذا باختصار، أن الشاعر - أثناء العملية الشعرية - يؤسس لغة لها التأسيس ليجد نفسه في نهاية العملية، أمام صورة شعرية استوفت شروط اكتمالها بفضل عناصرها المكونة لها. هذه الصورة - الرؤيا هي التي تكشف عن بعد معرفي له حدوده وقسماته ووظائفه. والمعرفة - في ظل هذا المفهوم - تظل رؤياوية مرتبطة بالمعاناة الذاتية التي أفرزتها. فالقارئ المحلل - لا يظفر بالأحداث والوقائع التاريخية والاجتماعية والحضارية العامة، ولكنه يكتشف بعدا معرفيا تتحرك فيه الأحداث والوقائع تحركا شعريا، فهو بعد معرفي له مواصفاته وخصائصه المميزة له.

في العملية التحليلية نحاول بأن نتعامل مع الوحدات اللغوية في نظامها الإشاري من غير أن نتدخل لنعطي تأويلا للأشياء. فالنهر يظل نهرا بعلامته، وتبقى الربابة والحنين ونسغ الأغاني والصيف والضيف ومجدول السيف والضوء الذي يفيض من شقائق النعمان.. لتبقى هذه الأشياء في ثوبها الإشاري. فالمطلوب من المحلل أن يحس بالأشياء كما هي في نظامها وأن يدرك العلاقات التي تشد هذا العملية تتمزق شرنقة الرموز والإشارات، وتتفتق بتلقائية، فتأخذ الصورة التحليلية طريقها نحو الوجود. تتجلى الرؤيا التحليلية في قصيدة «سبتة» في هذا الواقع المحاصر - يصطدم المرء بحقيقة هذا الواقع كما تنطق بها سلوكات الشوارع الخلفية في الحانات والتهريب والمبغى، وفي العشق الفجري المدمر والملطخ لوجه حضارة الإنسان. فالواقع محاصر بقيم مهترئة والمرء فيه يشعر بالمأساة والسقوط.

ولكن الواقع - رغم ذلك - لم يفقد إحساس الحياة، بل إنه يحاول البحث عن أسباب الحياة فهو يتوق ويشرئب، ومن خلال حركته يحاول أن يفجر أشياءه.. فعلى رقعة مساحته يتولد الحنين، ولحن الربابة ولهاث

الغصـــون وسمع الصحــابة وهمس الثــواني ونسـخ الأغــاني.. تتــولد هــذه الأشياء في إيقاع حزين خافت.

من هنــا يأتي نهر الحيــاة، فيحـــاول الــوصل بين الأشيــاء المتبــاعـدة وتقليص المسافات. يأتي ليمتطي صهوة الضيم وصهوة الغيم.

هاهنــا يتحول أنــا النهر أو أنا الشــاعر إلى فــارس يواجــه واقعه. ولكن الصورة تكشف أمــارتها عن هذا الفارس وتعبه. فهـو فارس متعب، يمنح الصن وأسبــاب الانتكــاس، ثم يسقط ويختفي وراء رمــاد الزمــان ! وحين يتعلق الأمر بمنح أسباب الحياة يستنجد بصولة طارق، فيخرج عن ذاته إلى ذوات غيره. يختفي الفارس المهزوم وراء رماد الواقع في جانب من الصورة، ليشع على مستـوى الحلم في جانب آخــر.. إنــه يحلم بفيضان الضــوء من شقائق النعمان، وبــالفجر الجديد؛ يحلم بفعل الانتشاء الـذي سيتفجر من الحلم الذي لم يستمر طويلا.. فقد صحا على مذبح النهر ومصرع الكبرياء.. صحا في قصائد وأغاني من رثاء!

فقصيدة «سبتــة» هي قصيدة النهــر الذي بـدأ يتحرك من أجـل الفجر الجديـد، وانتهت به حــركتــه إلى مذبحــه ومصرعــه، هي قصيدة السقــوط والمصرع!! فتظـــل الرؤيــا الشعريــة مرتبطــة بسقوط النهــر ـ الشاعـــر ـ الفــارس، وباختفـــاء حلـــم الانبعـــاث، وباستمـــرار الــواقع المهتـــدىء والمتفسخ.

هنا أجدني مرة أخرى أميـز بـــين النـص والخطـاب. فالنص لا يكون إلا إبداعــا. أما الخطـاب فقـــد يحتـوي على نـص وقـــد يحتـوي على غير ذلك.

فما نلحظـه في التحليلات الشعـريـة أن المواجهة تتم مـن موقع واحـد. فالعمليات الإحصائية بــالنسبة للتراكيب والمعجم والبلاغة والأصوات تسري على كل النصـوص من غير مراعــاة مستويــات اللغة ومقــامات الكــلام. إن التجربة تختلف من شـــاعر إلى شاعر، بل إنها تكون في مستـوى واحد عند شاعر واحـد. إن عملية الكتابة ليست سهلـة كما يظن، بل إنها عملية حفر على أرض صلبة، عشرات الأمتار من مجرد ركام من الأتربة ولكنها الطريق الضروري إلى الأمتار القليلة القابلة للتفجر والعطاء والإبداع.

سأعطي هنا ثلاثة مستويات للغة الشعرية :

1 ـ المستوى الأول : يمثل انفعالا حسيا وسطحيا : فهو نوع من الخطاب العادي، وهذا النوع نجده عند جميع الشعراء وخاصة في المراحل الأولى من كتابتهم. إن اللغة في هذا المستوى تعجز عن الوصول إلى المستوى الإشاري والرمزي.

2 ـ المستوى الثاني : وهو يمثل شعرا ينفعل في حدود الذاكرة. فالشاعر يحدد الفكرة في الذهن، ثم يرسم إطارها بواسطة اللغة، وفي هذا المستوى تتحدد العلاقات بين الأشياء على أسس منطقية ومعقولة.

3 ـ المستوى الثالث : ويمثل مستوى الحلم في الشعر. فاللغة تتجاوز الحس والعقل معا تتحرك كما يتحرك الحلم. ففي هذا المستوى يتجاوز الخطاب الشعري وصف الأشياء كما هي في حدودها الواقعية، ويتجاوز التركيب المستند إلى المقايس العقلية والنسب المنطقية ففي قصيدة الحلم لا نطرح التساؤل عن العلاقات الممكنة وغير الممكنة، وإنما نتبع الصورة الشعرية وهي تنمو نموا تلقائيا. وهنا تكسب اللغة طابعها الإشاري والرمزي. ففي هذا المستوى الثالث يمكننا أن نقول إننا أمام نص، وهذا النص الإشاري والرمزي يكشف عن ذاته بذاته.

أنه يتحرك داخل عالم اللغة، فليس هنا حد فاصل بين ذاته وذات الشاعر المبدع.

فكلاهما يواجه العالم، ولكن الأول يواجهه مباشرة، والثاني من خلال اللغة. ومعنى هذا كله، أن المحلل في حاجة إلى إحساس الشعراء وإدراكهم قبل كل شيء. إن دراسة نظام الوحدات التي يتألف منهاالنص، والعلاقات القائمة بينها غير كافية، فلا بد من دعم هذه الدراسة بعنصر انفعال المبدعين، وإحساسهم وإدراكهم. فمهمة المحلل تنحصر في نظري في بناء رؤيا تحليلية مرتبطة برؤيا شعرية. قد يختلف معنى الرؤيا التحليلية مع معنى الرؤيا الشعرية، ولكن هذا الاختلاف، لايؤدي إلى الاختلاف في وحدة الحقيقة التي قلنا عنها: إنها تمثل بعداً معرفيا متميزا له نظامه، وسياقه ووظيفته. ثم إن المحلل لا يهمه إلا النص الشعري المطلوب تحليله وليس من شأنه المقارنة أو الموازنة أو البحث عن نصوص غائبة، أو أن يقوم

بمفاضلة بين أسلوب وآخر، وبين نظام بناء يمتاز بخصيصة كذا، ونوع ثان يمتاز بخط مغاير. فهذا من عمل الناقد، وليس من عمل المحلل ـ كما سنرى في النموذج التطبيقي بعد قليل.

والمحلل حين يبني رؤياه التحليلية وهو يواجه نصا لغويا (رؤيا شعرية) إنما يقوم بعمل تأويلي، وهو عمل غير تفسيري أو توضيحي بل هو عمل قائم ـ في الأساس على بناء رؤيا كما أدركها لغويا.

ـ نموذج تطبيقي : قصيدة سبتة لأحمد المجاطي.

في العملية التحليلية نحاول أن نتعامل مع الوحدات اللغوية وهي في ثوبها الأشاري، من غير أن نتدخل فنعطي تأويلا للأشياء، لندعها تكشف عن نفسها بنفسها. فالنهر يظل نهرا برمزه، وتبقى الربابة والحنين ولهات الغصون ونسغ الأغاني والصيف والضيف ومجدول السيف. من المفروض أن هذه الأشياء التي تتفاعل في نص المجاطي أفرزها انفعال الشاعر، فينبغي ألا أتلقاها ببرودة بل بإنفعال مواز، للحصول على التكافؤ بين المستويات، والنظام الإشاري للغة هو المصدر المباشر للإحساس. فهناك واقع يتفجر بالأشياء، ولكن هذه الأشياء تظل متباعدة بينها مسافة من هنا يأتي أنا النهر فيحاول الوصل بين هذه الأشياء المتباعدة ليحاول تقليص المسافات.

هناك حركتان في هذا المقطع : حركة الواقع الذي يتفجر بالحنين ولهات الغصون وسمع السحابة وهمس التواني ونسغ الأغاني، وحركة النهر التي تمتهن الوصل بين هذه الأشياء.

فارس متعب يأتي المدينة ليمنح عينيها شيئين : تعبه وعياءه وضناه من جهة وصولة طارق من جهة ثانية. ثم يسقط ويختفي وراء رماد الزوارق والمهزوم في هذا الجانب من الصورة ليشع مرة أخرى على مستوى الحلم في جانب آخر. [هزيمة على مستوى الواقع] [واستمرار الحركة على مستوى الحلم فهو يحلم بفيضان الضوء من شقائق النعمان] ولكنه في نهاية الصورة يصحو على مذبح النهر، على مصرع الكبرياء، على قصائد من رثاء!

إن عالم القصيدة هو عالم الهزيمة والسقوط.

إن هــذا السقوط لم يأت فجأة، فهــو يثير فينــا تساؤلا أو دهشــة فمن خلال البناء اللغـوي نكتشف أن مسار السقوط والهزيمة كـان طبيعيا، بل كـان منتظـرا، فـالنهـر لا يحاول إلا الـوصل بين الأشيـاء والفـارس يترك الصيف ومجدول السيف، وهو يأتي المدينة في حال من التعب والعياء، وهو يفــر من المواجهــة إلى الحلم ليستيقظ أخيرا على مــذبح النهــر ومصرع الكبرياء... إن المدينة محاصرة بالحقـائق التي تنطق بها الشوارع الخلفية في الحانات والتهـريب والمبغى، والعشق الفجري المدمر والملطخ لوجـه حضارة الإنسان. فالواقع محاصر بقيم مهترئه والمرء فيه يشعر بالسقوط !

فالرؤيا التحليلية أو التأويليــة للنص تتجلى في هذا الواقع المحاصر بقيم لا إنسانية، ولكنه الواقع الـذي لم يفقد إحسـاس الحياة، فهو يحاول البحث عن تفجير أسبابها، فهو يتوق ويشرئب ومن خلال حركته، يحاول أن يفجر أشياءه فعلى رقعته يولد الحنين، ولحن الربـابة ولهاث الغصون، السحابة، وهمس الثواني ونسغ الأغـاني.. وعلى رقعته يتحرك النهـر، ولكن الحركة تنتهي إلى السقوط، وإلى الموت.

فالـرؤيا مرتبطـة بالنهر الـذي بدأ يتحـرك من أجل بزوع فجر جـديد وانتهت به حركته إلى مصرعه!!

فـالرؤيـا قائمــة على (الماء)، على النهـر والسحابـة والغيم ـ الماء الـذي سيفجر الحياة في نسغ الأشياء. ولكن الشاعر سيصحو في النهاية على نوع آخر من الماء [وهو البكـاء الذي تمطر به قصائد الرثـاء]. فالقصيدة أولها مـاء وأخـــرها مـــاء مع اختـلاف اللون والطعـــم والوظيفـــة بيـــن الأول والآخــر.

إنني لن أقف بقصيدة «سبــتة» ـ مثلمـا وقف غيري وجعلها مـرتبطة بـواقع جـزئي يتحـرك في مكان بعينــه، وزمـان بـالـذات، ويشمل شريحة اجتماعية معينة، هي الشريحة التي ينتمي إليها الشاعر. إن اللغة من خلال بنائهــا الإشاري تعطي إمكانيــة التجاوز إلى مــا هو أشمل وأعم، بمعنى أن الــواقع في سبتــة وتطوان وغيرهما، يتشكل في اتجاه عمـودي، ومن خــلال البنــاء الرمــزي ليصبح كل واقع إنساني، هكــذا تصبح «سبتة» رمــزا لكل مدينة تعاني حصارا يمسي المرء فيها يشعر بغثيان القيم السائدة.

فما هـو مهم وأساسي في رؤيـا الشاعـر يكمن في الحصـار وفي محاولـة كسر هـذا الحصـار، وليس في نـوعيتـه، أو في مصـادر ملامحه، والأحـداث الواقعية المرتبطة به. إن لغة النص في قصيـدة (سبتة) تصعد بنا إلى ما هو أسمى من ذلـك الـواقع الجزئي المرتبـط بـالحدود الجغـرافيـة والشرائح الاجتماعية. هكـذا تصبح «سبتة» قدسـا أو «باريسا» أو أي مدينـة أخرى محاصرة، ويحاول الإنسـان من خـلال صراعـه مع الأحـداث، كسر طـرق الحصار من أجل الفجـر الجديد والانبعاث الجديد. وقـد ينجح المرء في هذا الصراع وقد يفشل. وقيمـة الرؤيـا الشعريـة لا تكمن في النجاح أو الفشل، ولكنها تكمن في انسجام عناصرها المكـونة لها. فيشعر المحلل أنه أمام نص شعري تنسجم فيـه العناصر أثنـاء تنامي الصـورة؟ وتتكامل فيـه عناصر الرؤيا.

إننا نظلم الشعر حين نحشره بتحليلنا له في واقع ضيق، ونحاول تفسير مضامينه وفك صيغه الإشارية. ثم نصدر أحكاما عليه وعلى قائله! لقد قيل في هذه القصيدة أنها تمثل شعر السقوط، وفي صاحبها شاعر السقوط! أو شاعـر الهزيمة! بل إن السقـوط يمتد ويتسع ليشمل الشـاعر أو الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها (الطبقة المثقفة المعينة في فترة معينة!!) .

إننا أمـام قصيدة سبتـة.. أمام نص إبـداعي ـ سبتـة من خـلال البناء الإشاري للغة رمز للحصـار المضروب، والإنسـان تلمس أسباب الخلاص من خلال عـلامات بـدت له، لكن كل شيء ينتهـي إلى السقوط! هذه هـي رؤيا الشـاعر من خلال هذا النص.

ـ16 ـ

هنا تتوقف عملية بناء الرؤيا التحليلية لتبدأ العملية النقدية : ليبدأ عمل التفسير والتأويل والبحث في الأسـاليب والبحث عن النصـوص الغائبة وعن المقارنات والموازنات وحتى الأحكام القيمة إن شئتم.

أحمـد الطـريسي

مكونات الخطاب الشعري

الأستاذ محمد الوالي

إن دارس الشعر يواجه، حينما يقدم على تحليل نص شعري ما، اختيارين - الأول يرى أن موضوع البحث هو ما ينعكس في هذا الأثر الأدبي من أبعاد اجتماعية أو نفسية أو تاريخية، أي باختصار - أبعاد مضمونة. ويرى الثاني أن موضوع البحث هو هذا الأثر نفسه بوصفه نظاما من السمات الأدبية التي تكسب النص سمة الأدبية.

1 - هذا الاختيار الثاني هو الذي نتبناه هنا نظرا لفعالية العملية وكفاءته التربوية. يقول "مانفريد كريدل":

"وينبغي لعلم الأدب أن يتوفر، شأنه في ذلك شأن العلوم الأخرى، على موضوع خاص للبحث ومنهج خاص وأهداف خاصة".

2 - ونستطيع أن نميز ضمن هذا الاتجاه الذي يمكن نعته بالبنيوية أو الشكلانية أو السميائية أو اللسانية أو الأسلوبية... الخ بين تصورين اثنين:

3 - إن أحد هذين التصويرين يرى سمة الأدبية مائلة في الكساء اللفظي باعتباره وقائع متكررة : مثال ذلك قول ابن زيدون :

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا

فمن مظاهر هذا التكرار نجد تكرار مركبات بأتمها : «فما ابتلت جوانحنا» "ولا جفت مآقينا"، وتكرار ألفاظ بعينها "بنتم وبنا"، وتكرار أصوات: فالنون يبلغ حجم تحققه الصوتي سبع مرات.

كل هذه الأدوات التكرارية ذات طابع اختياري غير ملزم للشعراء، فهم يستخدمونه متى شاؤوا ويحجمون عن استخدامه متى شاؤوا، لذلك يطلق

عليها أحد البـاحثين تكرارات "غير مقعدة" أما النـوع الثاني مـن التكرارات فهو الذي يسميه نفس الباحث تكرارات "مقعدة"، فالشاعر هنا مقيد بقواعد محددة تلـزمـه حينما ينظم الشعر، وأحسن مثـال على ذلك قيـود الأوزان والقوافي، فإذا عدنـا إلى بيت ابن زيدون وجدنا نوعـا آخر من التكرارات غير ما تقدمت الإشـارة إليه، وهو يتمثل في ترتيب خـاص للصوائت ينتج عنها الوزن المسمى "بحر البسيط" بتفاعيله: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر. يضاف إلى ذلك التـزام القافية بكل ما تعنيه من التـزام بالتفعيلة الأخيرة مع مجموعة من الصوائت والصوامت.

4 ـ والحقيقـة هي أن هذه التكـرارت بنوعيهـا هي التي يجد فيهـا هذا الاتجاه النقـدي الـذي نتحـدث عنـه الآن، سمات شعريـة. يقـول النـاقـد الأميريكي "سمويل. ر.ليفن": "إن استعمال التماثلات سواء أكانت من أصل صوتي أم من أصل دلالي، ليس شيئا عارضا وإنما هو على العكس من ذلك شيء مطرد على امتداد القصيدة. يكمن هذا الاستعمال المطرد لهذه التماثلات الطبيعية في إنزال عناصر لغوية متماثلة في مواقع متماثلة أيضا".

ويوضح " ليفن" أهمية هذه الأداة في الشعر فيقول: " إن استغلال هذه النمط من التماثـلات يظهر في غالـب الأحيان في تلك الأقـوال أو النصوص التي نسميها قصائد شعرية ".

إن "ليفن" يرى إذن أن سمة الشعرية تتجسد في هذه البنيات التكرارية، ويذهب إلى أن هذه البنيـة هي التي تضمن للرسالة الشعـرية ذلك «الدوام» الذي ينعدم في الرسـالة النثرية، فبيت ابن زيدون يحتفظ بشعريته بقدر ما نعيد إنتاجه في صورته اللفظية كاملة، وكذا الأمر بالنسبة إلى كل شعر، وإن أي محاولـة لإعادة إنتـاج الـرسـالة بـالحفـاظ على المعنى مجردا وحسب، ويتجـاهل اللفظ أو الأصوات، كـافية لكي تقتل الشعـر فتحيله منثـورا غير منظوم، وهذا الفهم يتطابق مـع ما يذهب إليه "فاليري" عندما يقاول: «إن الشعر يتميز بخاصية ملحوظة تحدد في الحقيقة الشعر: إنه نزاع إلى الخلق المتجدد في صـورة متماثلة وهـو يحفز ذاكرة القـارىء بخلقه من جـديد في صورتـه الأصلية». كما ينسجـم مع ما يذهـــب إليـه "جاكوبسن" حينما يقـول :

"إن التركيز على الرسالة بوصفها رسالة والتشديد على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة [...] وتكشف هذه الوظيفة عن الجانب الملموس للدلائل اللغوية وتعمق بهذا الثنائية الجوهرية للدلائل والأشياء".

ومن الناحية العملية "فإن الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدإ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف" وبهذا نكون قد استكملنا الدورة بالعودة إلى نقطة الانطلاق حيث أكدنا أن الرسالة الشعرية نزاعة إلى تكرار نفسها. فإذا كان المعنى ينساب متدفقا ومتطورا خلال تلقي أو لقاء الشعر، فإن ما يقابل هذه المعاني من ألفاظ أميل إلى السير في الاتجاه المعارض لكل ذلك، أي أنها أميل إلى الانشطار إلى وحدات لفظية (صوتية أو صرفية أو تركيبية أو عروضية) متماثلة أو متشابهة، وبهذا يعيد الشعر إنتاج نفسه، بل إن الشعر يتحقق بالدوران حول نفسه، وبهذا تكتسي الألفاظ في ذاتها وزنا خاصا بل كثافة وثخانة غير معهودتين في الكلام النثري العملي. وبهذا "يكتسب الكلام تلك العتمة أو ذلك السمك الزخرفي الملتصق على متن المعاني حاجبة إياها أمام أنظار الملتقى" ولهذا "لا تعود الكلمة ظلا وإنما تصبح بالأحرى شيئا" حسب عبارة "شلوفسكي":

وانسجاما مع الموقف فقد أنكرت حركة الشكلانيين الروس أن يكون لمقوم شعري شهير مثل الصورة الشعرية الأهمية التي كانت تنسب لها. فإذا كان "بوتيبنيا" يذهب إلى القول بأنه: «لا يوجد فن وبالخصوص لا يوجد شعر عديم الصور» فإن "جيرمونسكي" يرد هذه الفكرة قائلا: "إن مادة الشعر لا تتكون من الصور ولا تتكون من العواطف ولكنها تتكون بالأحرى من الكلمات، إن الشعر فن لفظي".

ويؤكد "شلوفسكي" نفس الموقف المتنافر مع الموقف الذي يعزو إلى الصورة وحدها مهام ووظائف شعرية. وذلك يجعل هذه مجرد أداة من الأدوات الشعرية الأخرى. وبالتمييز بين الصور الشعرية الخالصة والصور النثرية الخالصة:

«إن الصورة بوصفها أداة تتساوى من حيث الوظيفة مع الأدوات الأخرى في اللغة الشعرية، إنها تتساوى مع التوازي البسيط والسالب ومع

التشبيه ومع التكرار ومع التناظر ومع المبالغ إنها تتساوى مع كل ما نسميه محسنات».

وحينما يضطر إلى التسليم بأهمية الصورة فإنه يضطر إلى التمييز بين الصور الشعرية والصور النثرية: «يوجد نوعان من الصور : الصورة كوسيلة عملية في التفكير [...] والصورة الشعرية كوسيلة لتقوية الانطباع».

5 ـ يذهب الاتجاه الثاني في النقد الأدبي إلى أن الشعرية لا تتحقق بفضل الأصوات وإنما تتحقق بفضل الصور الدلالية ونجد في مقدمة القائلين بهذا الرأي الشاعر والناقد الانجليزي "سسيل داي لويس".

«فكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن كما يمكن أن يتغير الموضوع الجوهري للقصيدة [...] ألا يتضح من هذا النص أن الناقد يستهين بكل المقومات التي اعتبرت عند الاتجاه الأول جوهر الشعر، فيعتبرها شيئا عارضا متغيرا باستمرار. بل إن المحتويات نفسها هي، عند لويس، عرضة لنفس التغير، تظل الإستعارة، مقابل هذا التغير، المقوم الشعري الثابت الوحيد، إنها إذن المقوم الشعري الحقيقي، وبهذا فإن الشعر لم يحافظ على بقائه إلا بالحفاظ على الصورة ولولاها لتلاشى الشعر واضمحل، وقد أكد "س.د. لويس" نفس الفكرة في كتاب آخر وبنفس الصيغة الوثوقية التي تجعل الصورة الأداة الشعرية الرئيسية: "الصورة هي المقوم الأساسي في الشعر الخالص" ولم يكن "س.د. لويس" هو وحده الذي دافع عن موقع الاستعارة في الخطاب الشعري، فهذا "فيليب ويلورايت" يقول في معرض نقده قولة "ملارميه" «الشعر لا يصنع بالأفكار ولكنه يصنع بالألفاظ» المركزة والمشددة على الجانب اللفظي في الشعر، ما يلي:

«فعلى الرغم من المشابهات بين الشعر والموسيقى وعلينا أن نعترض بأنها هامة، يوجد بينهما فارق لا يقل أهمية عن تلك المشابهة، إن الموسيقى تكتفي إجمالا بذاتها إنها في مصطلحات علم الدلالة تحيل على ذاتها [...] وعلى العكس من ذلك فإن للكلمات، في استعمالها الشعري. بوجه خاص، قدرة على إثارة أشد خصوصية، فالكلمات لا تكتفي بوجودها في ذاتها وحسب، إنها بالإضافة إلى ذلك تقول [أي أنها تحيل على شيء خارجها

الشيء الذي ينعدم في الموسيقى فكأن هذه أصوات خالية من المعنى والأخرى أصوات لها معنى]، ويمكن بهذا أن نعثر على تحديد أدق للشعر وذلك بتعيين الطبيعة العامة لذلك الشيء الذي يتحدث عنه حيث يكون ذلك الحديث شعريا حقيقة، وليس بتعيين خصائص اللغة الشعرية في ذاتها.

اللافت في قولة "ويلورايت" أن هناك محاولة مستميتة لأجل التهوين من القيمة اللفظية للشعر والتهوين من محاولات ربط الشعر بفن آخر هو فن الموسيقى، فكأن مجرد التشديد على الجانب اللفظي في الشعر هو تحميل للشعر سمات الموسيقى، إن هذا يلفت النظر حقا إذ أن محاولات الشكلانية الروسية كانت تنصب، عكس "ويلورايت" على استبعاد تحميل فن الشعر سمات فن التصوير وبسبب ذلك رفضوا اعتبار «الشعر تفكيرا بالصور» والحقيقة أن هناك مفارقة، فتارة يستبعد الجانب اللفظي والإيقاعي بدعوى أن الشعر فن مختلف عن فن الموسيقى، وطورا يستبعد الجانب التصويري بدعوى أن الشعر مختلف عن فن التصوير. ليس هنا مجال الحسم في هذا التعارض ولكن يهمنا التعرف بهذا الموقف الثاني وهو موقف س.د. لويس وويلورايت، ويقول صاحب "الاستعارة والواقع" موضحا الفكرة السابقة:

«إن اللغة الشعرية تنزع بسبب انفتاحها إلى الامتلاء الدلالي أكثر مما تنزع إلى الاقتصاد الحذر، ويتمثل هذا الامتلاء في العبارة غير المباشرة وفي الإيحاء بمدلول أوسع وأشمل مما يقال إذا أخذت العبارة بمعناها الحرفي [...] إن السهم الدلالي مصوب إلى أكثر من اتجاه واحد.

إن الأمر لا يتعلق بمجرد استبعاد بل التقليل من شأن السمات اللفظية للشعر بل إن الأمر يتعلق بإعادة الاعتبار للمعنى من جهة، وتثبيت أقدام المعنى الإيحائي التعددي في الشعر. هكذا انتقلت مراكز التشديد من اللفظ إلى المعنى المتعدد، الذي يعتبر عند ويلوارايت المقوم الشعري الرئيسي ولنتأمل قولته هذه لنختم بها موقفه: «ويمكن ولو في أبسط أشكال اللغة الشعرية الإحساس بتوتر دلالي ما. إذ أنه بدون شعله من الحياة المتوترة تغدو اللغة ميتة دلاليا وتصبح نتيجة ذلك غير شعرية مهما بلغت درجة شهرة الأثر الأدبي ومهما عظم النبوغ الذي يكشف عنه الوزن».

6 ـ يمكن بالرغم من هذا التعارض بين الموقفين أن نعثر على موقف يلطف حدة هذا التعارض، والحقيقة أن هذا الموقف يمكن أن نبرره تاريخيا من خلال ما يلي :

يقول جان مولينو وتامين :

«إن الصورة هي اليوم بالنسبة للرأي العام قلب القصيد كما أن القصيدة هي الاستعمال المطرد للصور، إن الشعر قد بدأ يتطابق مع الصورة بظهور الحركة العظيمة للشعر التي تبتدىء مع الرومانسية وتستمر مع الرمزية والسريالية:.وبقدر ما ترتخي الخصائص الشكلية [يقصد اللفظية والإيقاعية] للشعر وتضمحل، فإن الصورة تنال حظا من الأهمية يزداد باستمرار، وتصبح الصورة تدريجيا الخاصية المحددة للشعر والرابط الوحيد الذي يظل قائما بين القصيدة المنثورة وبين القصيدة المنظومة، وهي السمة الوحيدة التي تعارض بين الشعر وباقي الاستعمالات الأخرى للغة».

يشير هذا النص بطريقة ما إلى مكونين شعريين، أحدهما هو الصورة، والثاني هو ما سماه الخصائص الشكلية، والظاهر أنه يقصد بذلك الخصائص اللفظية. وواضح أن مولينو قد وضع المسألة في إطار تاريخي فالصورة قد بدأت تهيمن مع حركة الرومانسية إلى أن أصبحت تحتل المكانة التي تتطابق بفضلها مع الشعر. أي لكي تصبح السمة المميزة للشعر.

ينبغي أن نشير هنا إلى أن هذه النظرة التاريخية كثيرا ما استعملت كأساس لتعيين الموقع أو المكانة التي تحتلها هذه الأداة الشعرية أو تلك، فتتأمل هذا النص لرينيه وليك واوستن وارين:

«لكل مرحلة محسناتها [الشعرية] الخاصة التي تعبر عن رؤيتها إلى العالم، فإذا أخذنا حالة محسن أساسي مثل الاستعارة، فإن لكل مرحلة طريقة استعارية خاصة، وعلى سبيل المثال فإن الشعر الكلاسيكي الجديد يتسم باعتماد التشبيه والكناية عن موصوف والنعت الزخرفي في الشعر الحكمي وتوازن الأجزاء والطباق [...] وفي العصر الباروكي فقد كانت

المحسنات المميزة هي المفارقة والاستعارة المتراسلة والمجاز الضروري»·

ما يهمنا في هذا النص هو هذا الحس التاريخي الذي يعتمد في النظر إلى هذه المحسنات، إن هذا الموقف يعصمنا من الوقوع في الأحكام المطلقة، ويجعلنا حذرين في القيمة الجمالية التي يمكن أن نعزوها إلى أداة شعرية ما، ولهذا يمكن الحكم على أداة ما بكونها شعرية في مرحلة تاريخية وليست كذلك في مرحلة أخرى، أو أنها مهيمنة في فترة معينة وهامشية أو ثانوية في فترة أخرى، ويجعلنا هذا الموقف ننظر إلى الشعر نفسه نظرة فيها الكثير من التحرز، فنعتبره شعرا في فترة وليس شعرا بالنسبة لفترة أخرى.

يتخد "نيكولاس ريفيت" موقفا شبيها بالموقفين السابقين، إنه حاول وهو يناقش رأي "جاكوبسن" في المقومات الشعرية التي هي في نظره: القافية والوزن والأشكال المقطوعية والتوازي التركيبي، أن يقف على مواطن هيمنتها فوجد أن هذه الهيمنة تختلف باختلاف العصور واللغات والثقافات والأجناس الأدبية والشعراء، ولا يمكن في نظره أن تعتبر أي واحد من هذه المقومات وبمعزل عن المقومات الأخرى، بوصفه مقوما شعريا مطلقا.

هكذا يتضح أنه ليس هناك مقوم شعري متسام عن الاعتبارات التاريخية النسبية. وبهذا يتضح أن الاتجاه اللفظي التكراري يظل صائبا شأنه شأن الاتجاه التصويري في ظل شروط تاريخية ملموسة ويظلان خاطئين أو غير مناسبين إذا حاولنا أن نقتحم بهما أدغال الشعر بتجاهل النسبية التاريخية.

7 - يمكن بمراعاة هذه الشروط أن نستوعب معنى قول جان مولينو وجوئيل تامين وهما يرسمان خطاطة عامة لدراسة الخطاب الشعري عموما.

محمد الوالي

مكونات النص الأدبي
- المركز والهوامش -

محبوب حكيم

الهوامش :

الأدب ظاهـرة إنسانيـة تعبر عن الحياة بكل معاني الحيـاة. إنه حـركة اللغة وحركة النفس وحركة المجتمع وحركة التاريخ.

في النص الأدبي يعـرض الحدث كأنـــه واقع تـاريخي. ويلتمس الأديب لذلك وسائل تحقق تاريخانية الحدث من سرد وبرمجة وزمان ومكان. وفي النص الأدبي نجـد لوعـة الخاطـر وتدفق المشــاعـر وإرادة الأديب وكثافـة الخيال ومعـاناة الـلاشعور. ولـذلك يعتقد بعض النقـاد بأن النص الأدبي مـرتع خصب لاستكناه نظـريات التحليل النفسي، ويلـذ لهم أن تساعـدهم حرية الخيال وتهويم الشاعرية على اكتشاف العقد النفسية التي لا تعبر عن نفسها إلا بالرمز والأسطورة والقلب والتجريد. ويبدو أن الاتجاه النفساني في تحليل النص الأدبي بدأ يتراجع في الدراسات العـربية الحديثة بعد رائده الكبير عباس محمود العقاد.

والنص الأدبي بعـد ذلـك تصطخب فيـه أصـوات الـــذوات الاجتماعيـة وتتصــارع فيه المواقف وتتضــارب المصــالح. مما يسمح لبعض النقـاد أن يرى فيه صورة المجتمع. وغالبا مـا يصعب التمييز في سوسيولوجيا الأدب بين إيديولـوجيا الناقد وإيـديولوجيا المجتمع الـذي يعبر عنه النص الأدبي وأغلب هؤلاء متأثرون بكولدمان وباختين.

والنص الأدبي بعد كل ذلك خطاب لغـوي، يتكون من الصـوت والتركيب والدلالة وغيرهـا من المستويات التي تربط اللغة بمناحي أخـرى في الوجود الفزيقي والاجتماعي والسيكولوجي. وتهتم بهذه المنـاحي أبحاث الذريعيات والسيمياء.

وكل هذه الـدراسـات الأدبية إنما تهتم بقوانين الأدب الخارجيـة وتتميز علـوم التـاريخ والنفس والاجتماع عن علـم اللغـة بتركيـزهـا على الـدلالـة الجوهرية(1). إنها تريد معرفة مـا يقوله النص الأدبي وليس يهمها الكيفية التي يقـول بها النص الأدبي مـا يقـوله. إنها تـريـد أن تستشف الحقيقـة والواقع. وقـد اختلف الناس كثيرا وتجادلوا كثيرا في عـلاقة الفكر بـالواقع، ولكن الأدب نوع من الفكـر خاص. هو فكر فني، هو «شعـور» تلتبس فيه الحقائق بالأكاذيب. هو زعم وافتراء، خلق وإبداع. رواة القصص «يزعمون» أقصد أنهم يسردون. أما الشعراء فإنهم «يقولون ما لا يفعلون». ولكن رواة القصص لم يقصدوا أبدا إلى المؤانسة وحدها، إنما أراد ابن المقفع أن تجمع حكايات كليلـة ودمنة «لهوا وحكمة» وأراد مؤلف ألف ليلـة وليلة أن تكون شهر زاد» قـد قرأت الكتب والتـواريخ وسير الملوك المتقـدمين وأخبار الأمم الماضين»(2) . إنما أراد هـؤلاء حين زعمـوا أن تكـون أقـاصيصهم مثـلات وأحاديث بالمعنى القرآني لكلمة الأحاديث «فأتبعنا بعضهم بعضا وجعلناهم أحاديث»(3).

كـان النقاد عنـد الغـرب يعتبرون الـرواية محض كـذب إلى أن صحح المناطقة منذ فريجة هـذا الموقف، وبينوا بأن الأدب ليس يوصف بصدق أو كذب(4). إنه مجرد خيـال، وليس الخيـال كذبـا بالضرورة. الخيـال تجريد ضروري لكل فكر وهو حلقـة وصل بين الفن والعلم. أما الشـاعـر فقد قال عنه أحد نقاد العرب القدامى الذين تأثروا بالمنطق الأرسطي وهو قدامة بن جعفر (إن الشـاعر ليس يوصف بأن يكون صـادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ

---

1) من الجوهر. Substance

2) ألف ليلة وليلة، مج 1، ص: 5 مطبعة محمد علي صبيح وأولاده. ميدان الأزهر بمصر.

3) سورة المؤمنون.

4) T. Torodov. Qu'est - ce que le structuralisme? 2. Poétique. Ed. Seuil. 1968. p. 35.

في معنى من المعاني، كـائنا ما كان، أن يجيـده في وقته الحاضر)(5) الشاعر وكـذلك القصــاص لا يعبران عن الـواقع التــاريخي تعبيرا مبـاشرا. إنهما يختلقـان الأحـداث والأشخاص وينسبـان الأحـداث إلى الأشخـاص إلا أن الشاعر الغنـائي غالبا ما ينسب تلك الأحداث إلى نفسه، لأنـه يتغنى بذاته، ولذلك فالشعراء (يقولون مـا لا يفعلون) ولكن الشاعر والقصاص يجردان من تلك الأحداث وأولئك الأشخـاص ظواهر سوسيـولوجية وسيكولـوجية ويلقنان القارئ أو الســامع موقفا فكريـا أو إيديولوجيا. ويلتمســان طرقا خاصة بالقصة وأخرى خاصة بالشعر في الإقناع والتوجيه الخفي(6).

وهي طـرق يلتمسهـا العـالم الطبيعي والعالم الـريـاضي أيضـا(7) كما يلتمسهـا المؤرخ وعالم الاجتماع وعـالم النفس، ولكن بشكل خاص تمليـه سيمياء الخطاب العلمي(8).

وطـالما تمسكت نظريـات الأدب والنقد، قـديما وحديثـا، بهذه الهوامش وأفـرغت النص الأدبي من محتـــواه الأدبي، فجعلتـه لا يختلف في شيء عن الحدث التاريخي أو اللغوي، ولا يتميز في شيء عن الظاهرة السوسيولوجية أو السيكولوجية. إن تاريخ الأدب وسوسيولوجية الأدب والتحليل النفساني للأدب لا تفيـد في معرفة النص الأدبي إلا من حيث مـا يحيط به ويجاوره من الوسائل والذرائع. ومعـرفة النص الأدبي لا تفيد من كل تلك العلوم إلا كما يفيد الطب من علم التشريح. الطب يهتم بـالجسد الحي، وعلم التشريح يهتم بظروف الجسد الحي التي يجدها ثابتـة في بنية الجسد الميت. وكذلك «علم الأدب» ينبغي أن يهتم بالكينـونة الحية للنص الأدبي. علم الأدب شيء آخـر غير تـاريخ الأدب أو علم الاجتماع أو علم النفس، وكلهـا علـوم تهتم بالظـروف التي تحيط بتلك الكينونـة الحية، دون أن تمسك بتلك الكينـونة الحية.

أمـا علم اللغة فـلا يختلف عن تلك العلـوم إلا قليـلا. تمسك هو أيضـا بالهوامش ونسي في أغلب الأحيان جوهر النص الأدبي، إنه يصف اللغة وهي

5) قدامة نقد الشعر. تحقيق وتعليق، د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص: 68.

6) انظر المصطلح في: A. J. Greimas et J. Courtés. Dictionnaire raisonné.

7) انظر مثلا: V. Pékélis. Mélanges cybernétiques. Ed. Mir. p. 329, 1975.

8) انظر: A. J. Greimas. Sémiotique et sciences sociales. Ed. Seuil. 1976.

إحدى الـوسـائل التي يتحقق بها الأدب وليس الأدب هـو اللغة بل ليس كل نص لغوي يعتبر أدبا. الأدب «شكل» لغوي خاص. والحق أن اللغة هي أهم وسـائل الأدب على الإطلاق، إلا أن وصف نظام اللغـة لا يكفي لمعرفة النص الأدبي، لن يفيدك النبر والأصوات، ولن يفيـدك النحو والإعراب، ولن يفيدك المعجم والغـريب، ولن يفيـدك الـدلالات والمعاني في معـرفـة النص الأدبي، ولذلك كـان تفسير اللغويين للأدب باردا في كل العصـور، بل مغيرا للقصد الذي نشـده الأديب وطـامسا للكثافـة التي تكـونها ظلال التعبير، وقـاتلا لروحانية الكلام.

ونقادنا العرب القدماء كانوا يعلمون جيدا أن فقه اللغة[9] شيء آخر غير علم الأدب. كان الواحدي يـرى أن ابن جني ليس أبا عذرتها في فهم أشعار المحدثين[10]. وكـان الجاحظ يقول إنـه طلب الأدب عند أبي عبيـدة فوجـده يفهم تفسيرا، وطلبه عند الأصمعي فـوجده يفهم غريبا، وطلبـه عند النحاة فوجـدهم يفهمون إعرابـا، ولكنه وجـد الأدب عند الأدباء. وكـان يستشـهد بقول التـابعي عامر بن عبد قيس: (الكلمـة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان)[11].

واللسانيـات تهتم في الغالب بـالكلمة التي تخرج من اللســان لتصل إلى الآذان. محورها حدده ســوسير في الصورة الصوتية بمستـوياتها المختلفة. والدلالـة نفسها لا تـدرس في اللسانيـات إلا من خـلال تجلياتها بـواسطة الإدراك الحسي وبـواسطة الـدوال. والحق، إن علـوم اللغـة بعضها يفيـد في معرفـة الأدب وبعضـها لا يفيد. وقد كـانت البلاغة القديمـة أقرب إلى روح الأدب من علم النحـو وعلم المعجم، لأنها اهتمت بالقـوانين الداخليـة للنص اللغوي. ولذلك فهي تختلف عن النقد القديم الذي كان لا يميز بين القوانين الداخلية والقوانين الخارجية، ولكن تلك القوانين الداخلية لا تميز بين النص الأدبي ولغة الحديث اليـومي إلا من حيث أن القدماء من البـلاغيين درسـوا

---

9) لا أقصد بهذا أن فقه اللغة القديم هو علم اللغة الحديث. ولكن يجمع بينهما موضوع الدراسة.

10) العربيـة. يوهان فك، ص: 178 حققه وفهرس لـه الدكتور عبد الحليم النجـار. الكتاب العربي، 1370هـ/1951م.

11) الجاحظ البيان والتبيـيـن. دار الفكر بيروت، تحقيـق وشـرح عبـد السلام هارون، ج 1، ص: 83 ـ 84.

النصـوص الأدبية، وأهملـوا الحديث اليـومي، ولكن نظريـاتهم تنطبق على الظاهرتين معـا، لأنهم لم يتساءلوا عن المركز الـذي يميز النص الأدبي عن غيره من النصـوص. إن نظريات علم البيـان وعلم المعاني وعلم البديع تعيد اللسانيات دراستها في كل أنواع الخطاب. بل إن اللسانيات لتهتم اليوم بلغة الحديث اليومي أكثر من لغة الخطـاب الفني. ويقـول ياكبسون إن دراسـة الشعـر ليست إلا دراسـة لغـوية تـركـز على «الرسالـة» الشعـرية بما هي رسالـة شعـريـة(12). وتتميـز لـغـة الشـعـر عنـد ياكبسـون بالجمـال.

إن الجمال، من غير شك، نقطة يكمن وراءهـا مركز النص الأدبي، ولكن الحديث اليومي له أيضـا جماله. المتكلمون في الأسواق والشـوارع يطابقون ويجانسون ويستعملون المجاز والاستعارة(13) ويلمحون بالأسئلة الذريعية، ويعرفـون بأن جمال الحديث في الاتصال اللغوي اليومي لـذاذة ضرورية. ويـزداد شعورهم بضرورة هـذه اللـذاذة في ظروف لغـويـة لا تختلف عن ظروف لغة الأدب. ويشعرون بذلك في السمر والحفلات، وفي مجالس اللهو، وفي المجامـلات، وفي المزاح وفي عبارات التهـاني وفي ردود الأفعال الحزينـة والجذلة على السواء.

إلا أن كل ذلك يحدث على سبيل البـديهة والارتجال، فيقل فيـه التعمل والتصنع، حتى تكاد لا تشعر بتلك الظواهر البلاغية والجمالية ولعل البديهة والارتجال مما يزيد في جمال الحديث اليومي.

وجب إذن أن نربط الجمال في النص الأدبي بشيء آخر يكـون له بمثابة الفصل أو الخاصية.

المركز :

إن مـركز النص الأدبي هـو «الأدبية» ودراسـة الأدبية من اختصـاص الأسلوبية والإنشائية والسيمياء.

---

12) R. Jakobson . Essais de Linguistique Générale. Ed. Minuit. 1963. p. 30.

13) Du Marsais. Traité des Tropes. Le Nouveau Commerce. 1981. p.8.

وقد كانت الإنشائية فرعا من البلاغة والنقد، وأقدم أثر في هذا العلم هو «إنشائية» أرسطو الذي عرف عند العرب باسم «فن الشعر» وهي ترجمة غير دقيقة لعنوان كتاب أرسطو «البوطيقا» وهدف الإنشائية ليس هو المعنى في حد ذاته، وإنما قوانين إنشاء الخطاب اللغوي سواء كان شعرا أو نثرا، وهي لا تبحث عن هذه القوانين خارج النص الأدبي كما يفعل علم الاجتماع أو علم النفس، ولكنها تبحث عنها داخل النص الأدبي باعتباره عالما مستقلا بذاته، وهي لذلك ترتبط ارتباطا وثيقا بالأدبية. ويرى تودوروف تبعا لذلك أنها لا تختلف عما سماه رولان بارت في كتابه «النقد والحقيقة» «بعلم الأدب»(14).

ولكن، إذا كانت الإنشائية تهتم بقوانين الخطاب اللغوي في النص الأدبي، فهل يعني ذلك أن الأدبية تتحلل في نهاية المطاف إلى قواعد اللغة وهي من هوامش النص الأدبي؟ وهل يعني ذلك أيضا أن الإنشائية هي اللسانيات؟ يجيبنا تودوروف في كتابه المذكور أن اللسانيات لا تهتم إلا بالمستويات اللغوية الثلاثة: الصوت والنحو والدلالة. أما الإنشائية فتهتم ـ عنده ـ بالجوانب اللغوية ذات الطابع النفساني والثقافي. إنها تقتبس من علم النفس والإنثربولوجيا وفلسفة اللغة كل ما يتعلق باللغة. إنها تقترب من علم تحليل الخطاب ومن علم السيمياء من حيث أنها تركز في دراستها على العلامة(15). الإنشائية إذن حلقة وصل بين الظاهرة اللغوية والأدبية وبين ما ترمز إليه من الخفايا المتعلقة بالبنية العلامية التي تميز ثقافة عن أخرى، وشخصية سيكولوجية عن أخرى. إنها تستكنه البنية اللغوية للنص لتستخرج منها علاقة هذه البنية بالرموز الثقافية والفنية والسيكولوجية والاجتماعية.

وجانب آخر يربط الإنشائية باللسانيات وهو التيم الأدبي. إن لكل نص أدبي فكرة معينة أو تيما رئيسيا تتمحور حوله كل جمل النص. ويرتبط هذا التيم في حدود معينة بالنوع الأدبي، كما ترسم التقاليد الفنية لكل تيم طرقه الأسلوبية وتحدد له كلماته المعجمية وحقوله الدلالية. وهذا جانب

(14) T. Todorov. Op. cit. p. 19.

(15) T. Todorov. Op. cit. p. 26.

لغوي وفني يربط الإنشائية بعلم الدلالة والأسلوبية، إذ تتهتم الأسلوبية بتيمات الأدب وما يلازمها من الأشكال اللغوية المتعلقة بالأساليب، كالإيقاع والنغم والتكرار والحجم والانتظام، سواء تعلق ذلك بالصوت أو الكلمة أو الجملة أو النص(16).

ويعتبر التيم مشكلة في علم الأدب الحديث، لأنه يوشك أن يخرج الدارس من علم الأدب إلى علوم المعنى، أي علوم النفس والاجتماع والتاريخ والفلسفة والطبيعة، لأن المعنى مرتبط بنفسانية الإنسان وبإيديولوجيا الثقافة وقوانين العمران وبالخصائص الكسمولوجية للطبيعة. ولذلك يلاحظ تودوروف أن أغلب الذين حاولوا ضبط تيمات الأدب يرجعون إلى دورات الطبيعة أو إلى بنية النفس أو غير ذلك مما هو خارج عن النص الأدبي(17). إنهم يرون في الفكرة الأدبية صورة عن الواقع النفساني أو السوسيولوجي أو الطبيعي، والنص الأدبي عند هؤلاء ليس إلا قشرة لغوية لبها من معدن الواقع بكل جوانب هذا الواقع. فليس للأدب - عند هؤلاء - مواضيعه الخاصة، وليس لمواضيع الأدب - عند هؤلاء - كيان فني مستقل بعالم الأدب عن عالم الواقع الخارجي. وهي مصادرة لم يستدلوا عليها بأي دليل. أليست اللغة - كما أقر ذلك علم اللسانيات والسيمياء - عالما دلاليا مغلقا يختلف من لغة إلى لغة ومن ثقافة إلى ثقافة؟ أليس من باب أولى أن يستقل عالم النص الأدبي أكثر وهو لغة فنية؟ هذه الأسئلة أثارها قديما نقاد الأدب عند اليونان وناقشوها تحت مصطلح «مشابهة الحق». وهي قضية علاقة الأدب بالواقع. وسأعود إلى هذا المصطلح في القسم الأخير من هذا العرض.

إن تحديد تيمات الأدب لا ينفصل عن تحديد أساليب الأنواع الأدبية لأن شكل اللغة يرتبط ارتباطا وثيقا بمواضيع الأدب. لكل موضوع كلامه، ولكل نوع حديثه، ولكل فكرة قالبها، ولكل تيم أسلوبه، وليس يعني هذا الارتباط أن الأسلوب يعبر عن التيم بمقتضى قوانين مطلقة صالحة لكل

(16 T. Todorov et O. Ducrot. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. Seuil. 1972. pp. 384-385.

(17 T. Todorov. Op. cit. pp. 38-39.

زمان ومكان أو لكل لغة وكل ثقافة. إنما هو ارتباط اصطلاحي يتوهم به المتلقي «مشاكلة بين اللفظ والمعنى» كما يقول نقادنا القدامى ويوحي لديه أيضا بالانسجام والملاءمة، وهو ما تسميه السيمياء الحديثة بأيقونية الأشكال(18) وأظن ظنا أن مشاكلة الأسلوب للتيم وإن كانت اصطلاحية ونسبية وثقافية، من الممكن أن نستخلص فيها بعض القوانين السيكولوجية العامة. فالتكرار البلاغي مثلا مطرد في كل غزل ورثاء وفي كل بكاء حزين. وقد رأى نقادنا القدماء في التكرار رقة ولينا. وهي ظاهرة إيقاعية ومن الإيقاع ترديد آهات الألم، وتكرار دقات صاخبة للقلب في حالات الهيجان والخفقان، وفي حالات الحركة والاضطراب.

التيم الأدبي يمتزج إذن بالأسلوب الأدبي، فتتشابك الدلالة بالتركيب ويصبح للصوت والنغم معنى من المعاني، ولذلك يرى تودوروف أنه بعد عدة دراسات عن الأسلوب والتيم، يمكن عزل العناصر الحاسمة واللبنات الأساسية في تشكيل «سجلات اللغة»، بحيث ينتج حضور تلك العناصر أو غيابها نوعا أدبيا خاصا. وقد حاول حصرها في العناصر الأربعة التالية:

1) التجريد ويقابله التجسيد.
2) الصورة.
3) التناص.
4) الذاتية ويقابلها الموضوعية.

إذ يرى تودوروف أن هذه العناصر الأربعة تتبعها تيمات محددة وأنواع أدبية معينة وأساليب مخصوصة(19).

ولكن تودوروف وقف من علم الأدب موقفين مختلفين في كتابين مختلفين.

موقفه في كتابه «الإنشائية» معتدل «يتناول العصا من الوسط» ولعل الموقف الوسط أن يكون خير المواقف، فهو لا يخلط بين الإنشائية واللسانيات كما رأينا، ولا يرجع النص الأدبي إلى مجرد جمل لغوية يتلو بعضها بعضا كما هو الأمر في تعريف اللسانيين للنص والسيميائيين

---

18) انظر د. محمد مفتاح دينامية النص. بيروت ـ الدار البيضاء، 1987 ص: 55 ـ 59.
19) T. Todorov. Op. cit. pp. 40-46.

للخطـاب. هو إذن لا يـــرى الأدب في كـل كـلام، ولا يرى في اللغـة مركـز النص الأدبي. إنما هـي وسيلة من وسـائلـه لا تكفي دراستها لمعرفة الأدب، ولكن ينبغي ربط اللغة بأشكال أسلوبية خاصة ترتبط بتيمات معينة وأنواع أدبية محددة. الأدب إذن لغة وزيادة. إلا أن تودوروف وقف موقفا مختلفا في كتابه «مقـدمة إلى أدب الفانطستيك». لأنه تناول العصا هـذه المرة بيديه من طرفيها الإثنين. فهو من جهـة يرى أن النص الأدبي يتكون من جوانب ثلاثة: الجانب الكلامي والجانب التركيبي والجانب الـدلالي. ويقصد بالكلام مسـألـة الحديث أو الملفـوظ ومسـألـة التلفظ أو الأداء. ويقصـد بـالتركيب تجاور فقرات النص. ويقصد بـالدلالة الأنواع التيميـة. وهـي كلها جوانب لا تختلف كثيرا عن الـدراسـة اللسـانيـة، إلا من حيث أن اللسـانيـات تهتم بالجملة، وهـو في هذا التقسيم يهتم بالنص. وما يـدرينا لعل دراسة النص أن تبين العناصر الخفية التي تميـز الأدب عن غير الأدب. لأن تركيب النص هو غير تركيب الجملة. وإذا كانت الجملة لا تختلف في كل النصوص، فلعل تركيب النص برمته أن يكون مختلفا، وأن يبين لنا أنواع النصوص، والفكرة لا زالت في بدايتها وهـي من سيمياء الخطاب.

ويـرى تـودوروف أيضـا أن هـذه الجوانب يمكن حصرهـا وضبطهـا ووصفها بكل دقة، ماعدا الجانب الثالث لصعوبة البحث فيه بسبب مفارقة الشكل والمعنى في الفكر اللغـوي الحديث، إذا انـتـهت الدراسـات الحديثة إلى أن المعنى في نهايـة المطـاف ليس إلا شكل المعنى(20) وقرر تـودوروف أن الجانب الدلالي لا يميز الأدب عما تخوض فيه علـوم المجتمع والإنسان. مما أدى به توا إلى الطرف النقيض ليقـول إن الأدب لا يمكن أن يعرف كنهه إلا الأدب نفسه، أمـا العلم - ومنـه النقد الأدبي - فهـو لا يحيد قيـد أنملة عن مجالات العلوم الإنسانيـة، وهو عاجز كل العجز عن معـرفة الأدب. وهكذا انتـهى تودوروف في هذا الكتاب إلى أن ما يمـيـز الأدب عـن غيـره هو أنه يمكـن تعـريــف النـص غيـر الأدبي ولا يمكن تعريــف الــنـص الأدبي(21).

(20 A. J. Greimas. Du Sens. Ed. Seuil. 1970. pp. 15-17.

(21 T. Todorov. Introduction à la Littérature Fantastique pp: 26-27.

إن قضية الدلالة في النص الأدبي تحتاج إلى فضل تأمل، ذلك أن بعض الأنواع الأدبية لا تهتم بالمعنى إلا قليلا. بل إن تغميض المعنى والقضاء عليه قد يكون شرطا من شروط وجودها، كما هو الأمر في بعض النصوص الشعرية. وكثيرا ما يقصد الشكل في حد ذاته، وكثيرا ما يحصل المعنى في الشعر بواسطة النغم والجرس والإيقاع. الشكل في بعض الأشعار هو المعنى. ولابد هنا من التمييز بين مستويات المعاني، فإذا كان المعنى في النصوص «الواضحة» هو شكل المعنى فإن المعنى في النصوص «الغامضة» هو شكل الشكل. الشكل في الشعر أهم من المعنى وإن كان من الصعب علينا أن نعرف بالضبط ما يميز المعنى عن الشكل وما يميز الشكل عن المعنى.

وجانب دلالي مهم يميز كثيرا من الأنواع الأدبية ويضفي عليها حللا من الشاعرية وإن لم تكن مما يسمى في الاصطلاح شعرا. وهو الانزياح الدلالي. وينزاح المعنى بعدة طرق أهمها المجاز والاستعارة والرمز والتقديم والتأخير على غير ما ألفته اللغة، وعلى غير ما اطرد عليه الكلام. الانزياح شكل ينتج عنه المعنى، الانزياح في الشعر هو المعنى. كلما أردت أن تمسك بالدلالة وفق قوانين اللغة المطردة، أفلت المعنى في الشعر من تلك القوانين بالانزياح والابتعاد عن الشكل المعتاد للمعنى المعتاد إلى شكل غير معتاد لمعنى غير معتاد.

إن هذا الشكل غير المعتاد - سواء تعلق بالدلالة أو غير الدلالة — هو جوهر الأدبية. وقد كان القدماء يدركونه ويعرفونه، وقد وضعوا له اسمه وعنوانه. إن جوهر الأدبية هو ما دأبت ميتولوجيا الأدب عند العرب وغير العرب على تسميته بشيطان الأدب. وخصائص الأدبية تتمثل في الأماكن التي تكمن فيها قرون شيطان الأدب، ومن هذه الخصائص ما يلي:

1 - التزيد على العادة، مثلما تزيد القرون على رأس الإنسان، فتصيره رأس غول أو شيطان. والتزيد يكمن في إظهار الانفعال في النغم والتكرار في الأساليب والكلمات، وإحداث تشديد صوتي في بعض الحروف التي يقع عليها النبر، والمبالغة في الوصف والإغراق الذي قد يصل إلى الغلو، والتركيز على بعض الجوانب تركيزا كريكاتوريا عندما يتعلق الأمر بسخف أو

سخرية أو فكاهة أو هجاء، ومن ذلك أيضا الاستعارة وكل أنواع المجاز. وكذلك أنواع من الشذوذ النحوي والنوادر اللغوية والغرائب الأسلوبية.

2 ـ الغموض: وترتبط هذه الخاصية بسابقتها، وسبب الغموض عمق الحقيقة الإنسانية والكونية التي يعبر عنها الأدب بالطرق الملائمة للأعماق. ومن وسائل الغموض الغريب و«الوحشي» من الكلام. وقد تكون وحشية الألفاظ من وحشية الفكرة والمعنى. وقد حصرت معاجم «المعاني» عند اللغويين القدماء تيمات الغريب فيما يلي: خلق الإنسان، النبات، الحيوان، الأنواء، الجراثيم(22) ويجمع بين هذه المواضيع عنصر «الطبيعة».

3 ـ الغرابة: وترتبط هذه الخاصية بسابقتها، ولا توجد الغرابة في تيمات «الطبيعة» وحدها. وإنما تتجلى أكثر فيما وراء الطبيعة، ولذلك يكثر الحديث في كثير من النصوص الأدبية شعرية ونثرية عن خوارق العادة وعن عالم الغيب.

4 ـ الروحانية: وهي خاصية تضفي على الأدب لونا من القداسة. ولا تتناقض القداسة مع شيطان الأدب لأنه يحرك القريحة في الحلال والحرام وفي الخير والشر على السواء. ولذلك تجد الأدب الجميل والفن العجيب في النصوص الدينية وفي القصص الوعظية والأشعار الصوفية وفي قصائد المديح النبوي. وتلتقي في روحانية الأدب قداسة الدين بقداسة الحرام على سبيل الرمز والتجريد والإيحاء والتخييل؛ فنجد الأدب الديني يستخدم صورا رمزية من تيمات الحرام للتعبير عن مضامين دينية يفترض أنها ليست من الحرام. إنما هي من «الحرام المقدس».

الثقافة :

ولكن شيطان الأدب في كل ثقافة ليست له إلا عين واحدة، فيرى الناس الأدب حيث تريد الثقافة، ويرى الناس الجمال حيث تريد الثقافة، ويرى الناس الحق حيث تريد الثقافة. الواقع عندهم هو النسق الدلالي للغتهم، والحق عندهم هو النسق الاكسيولوجي لثقافتهم. إنهم يحبون ذواتهم ويغطون في نرجسيتهم. تطرب آذانهم لألحانهم وأشعارهم، وتقتنع أفئدتهم

22) أي الهضاب المرتفعة، ولابن قتيبة كتاب بهذا العنوان.

بفهومهم وتصوراتهم. ولذلك فالناس في كل ثقافة بين نارين: نار «الهوى» ونار «الهوى» نار الحب ونار الإديولوجيا. إنهم يحبون الذات ويحبون الحقيقة، ولكنهم لا يفصلون بين الحبين، إذ هم يريدون إشراك الأصالة الذاتية في الحقيقة الموضوعية وما يؤمن أكثرهم بالله إلا وهم مشركون(23).

ولذلك فإن رفض العرب القدماء للاستعارة الجديدة هو موقف أنثربولوجي. كانوا يرون أن لغة «الفصاحة» هي التي تناسب «الواقع» و«الحقيقة» وكانوا يخافون من «فساد» اللغة وتطورها ومن انطماس معاني القرآن الكريم، فنسوا أن الكلام ليس إلا علامة ورمزا.

وقد خاضت السيمياء الحديثة في مفهوم الأدبية، وانتهت إلى أنه شيء يصعب تحديده وأنه مرتبط بنسبية الثقافة وبـ «مؤسسية» النوع الأدبي. إن الأدبية خصائص جمالية وفنية ذات طابع «اثنوثقافي»(24) وتتجلى هذه الخصائص في نظام الإيحاءات الاجتماعية أو المعاني الثواني. قواعد الفن ومعايير الجمال وقوانين النوع الأدبي ليست كلها إلا رموزا لمعاني ثواني تجد فيها الأمة الثقافية ذاتها. ولذلك، فالأدب ترتبط هويته بهوية كل أمة وتقاليدها الخاصة بمعايير الجمال وأصالتها في الخلق والإبداع .

إن الثقافة تجعل من الأدبية عين الواقع وسويداء الحقيقة. إنها توحد بين الكيفية والماهية، بين طرق الكلام والفكرة، بين مناحي القول والجوهر، بين الوسيلة والغاية، بين الشكل والمعنى. فيصبح النص الأدبي «مشابها للحق». وفي هذه المشابهة قدمت أقدم نظريات الأدب عند الغرب مفهومين متقاربين:

يرى البعض أن مشابهة الحق في النص الأدبي هي خضوعه لقواعد النوع الأدبي ولأعراف المجتمع في الفن وتقاليده في الجمال. إنها التناص بين مجموعة من النصوص ينتج عنه نوع واحد متجانس ومتشابه(25) ومن أصحاب هذا الرأي الناقد فري(26).

23) سورة يوسف، الآية: 106.

24) J. Courtès et A. J; Greimas. Dictionnaire raisonné. Hachette 1979. p. 214.

25) T. Todorov. Poétique. Op. cit. pp. 36-37.

26) T. Todorov. Introduction à là Littérature Fantastique. p. 21.

ويرى البعض الآخر أن مشابهة الحق هي ارتباط النص الأدبي بما يعتقد الناس أنه الحقيقة، وهذا رأي أرسطو الذي يبلوره تودوروف ليستنتج منه وجود علاقة بين الخطاب الأدبي وخطاب جماعي لا ينتمي إلى فرد واحد، وإنما هو خطاب المجتمع والثقافة(26).

ولكن لكل مجتمع تقاليده وأصالته، ولكل ثقافة رؤيتها ورمزيتها، والنوع الأدبي مرتبط بنسبية الثقافة، كما أن أدبية النص مرتبطة بالنوع وبالثقافة. إن النوع الأدبي مؤسسة اجتماعية(27).

وهو لذلك يفرض قواعده ومعاييره على الأفراد وعلى النصوص، وتقف الثقافة من هذه النصوص موقف الحكم الذي لا يجادل، تعتبر أدبا ما يوافق الأطر الفنية والقواعد الجمالية للمجتمع. وتجعل الناس يرفضون الأنواع الأدبية الأجنبية التي لا توافق تلك الأطر وتلك القواعد. القصيدة العربية القديمة في رأي بعض المستشرقين خليط هجين وتركيب مفكك مضطرب. أما الملحمة اليونانية والرومانية والفارسية فليست تروق العرب وليست تحرك فيهم الإحساس بالشعر، فقد نبا ذوق السلطان محمود الغزنوي عن ملحمة الفردوسي، الشاعر الفارسي، والملحمة وكذلك المسرح في رأي المؤرخ الأدبي محمد نجيب البهبيتي مجرد أوهام صبيانية وخرافات طفولية وتصويرات تمثيلية، تنم عن التأخر العقلي عند اليونان، وانعدامها في الثقافة العربية القديمة دليل، عنده، على النضج العقلي عند العرب. وقد كان القدماء يقولون «بلى الشعر شعر العرب، ديوانهم وحافظ مآثرهم ومقيد أحسابهم»(28). وإن أردت مزيدا من الأمثلة فلنتذكر موقف المثقفين العرب من المسرح في ق 19م، وموقفهم من القصة في بداية ق 20م. ففي الوقت الذي كان الغرب يعتبر هذين النوعين أرقى الأنواع الأدبية التي لا يجيدها

---

27) T. Todorov. les genres du discours. Ed. Seuil. 1978. pp. 50-51.

28) ابن فارس. الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. المكتبة السلفية بالقاهرة، 1328هـ، ص: 12.

إلا كبار المفكرين والفلاسفة، كان المثقفون العرب يعتبرونهما من الكلام السوقي المبتذل الذي يشكل خطرا على الأدب العربي.

إن «مؤسسية» النوع الأدبي هي التي تحدد المعايير الجمالية والقواعد الفنية. ويعترف علماء الجمال بقصور التعريفات القديمة والحديثة للجمال. إذ تتحلل هذه التعريفات إلى الأطر الثقافية والمؤسسات الاجتماعية. وأقدم تعريف للجمال شاع عند القدماء والمحدثين هو تعريف أرسطو، وقد تأثر به العرب كثيرا في دراساتهم البلاغية والنقدية، ومفاد هذا التعريف أن الجمال هو الانسجام والرقة والاعتدال. الانسجام حده غامض ويحتاج بدوره إلى تعريف. ويبدو أنه ليس إلا مرادفا للجمال. وأما الاعتدال فمسألة نسبية. وقد يرجع فيه إلى نسب الطبيعة. وأما الرقة فليست إلا وجها من أوجه الجمال. وتؤثر على الخصوص في الإطار السوسيوثقافي «للحضارة» ومفهوم «الأنوثة». فقد يتحقق الجمال أيضا في الغلظة التي سماها العرب في مجال الأساليب اللغوية والتيمات الأدبية جزالة وقوة ومتانة. وهذه الأوصاف إنما تعود في نهاية المطاف إلى الإطار السوسيوثقافي لأدب «البداوة» ومفهوم «الذكورة» أو «الفحولة».

وتبقى مفاهيم الجمال غامضة ونسبية، وقد عرف بعضهم الجمال بالانسياب وهو الحركة الحرة الطليقة التي لا تضايقها العوائق(29) والنص الأدبي الجميل إذن هو الذي يتحرك في منعرجات التعبير وقواعد الثقافة بكل يسر وسهولة. وتتمثل مضايقات العبارة السهلة الجميلة في عوائق اللغة وعوائق المجتمع.

عوائق اللغة هي النظام الصوتي والنحوي والدلالي التي يحترمها النص الأدبي من غير أن يلتزم بها دائما. إلا أن النص الأدبي وإن كان يحل له في بعض اللحظات الفنية أن يتجاوز هذا النظام، فإنه لا يحل له أن يختلق تركيبة صوتية لا تلذ لها الأذن أو شكلا نحويا لا يتقبله المنطق التوليدي العام(30) أو مقارنة استعارية يمجها الذوق الثقافي، ففي مجال الصوت مثلا نجد أن اللغة قد حددت تجميع أصوات الكلمة الواحدة بشكل سابق على

29) د. زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، ص: 373.

30) انظر: N. Chomsky. Aspects de la théorie syntaxique. Ed. Seuil; 1971.

استعمال الأفراد. ولكنها لم تحدد مسبقا تجاور الكلمات مما قد يؤدي إلى تنافر مخارج الأصوات، وبعبارة القدماء يمكن أن نقول: من السهل تحقيق فصاحة الكلمة ولكن ليس من السهل تحقيق فصاحة الكلام. والأدب الجميل إذن هو الذي يحقق الجمال الصوتي والتركيبي والدلالي بسهولة وانسياب، فيتجاوز الأديب بسليقته اللغوية وقدراته الفنية العوائق البلاغية التي قد تشين عباراته.

أما مضايقات المجتمع فيسميها علم النفس بالأنا الأعلى، وهي مخزون الأديب من العقد والأعراف والأخلاق، ويتعارض الأنا الأعلى مع الأنا الذاتي الذي يسميه علم النفس بالهو ويترجمه برغبات النفس الوحشية. الأنا الأعلى من الثقافة، والهو من الطبيعة. والنص الأدبي الجميل هو الذي يعبر عن النفس دون إخلال بأدب المجتمع وأخلاقه. ويبدو لي أن هذا هو السر في الاشتراك اللفظي الذي يربط عندنا في العربية بين كلمة الأدب الفني وكلمة الأدب الأخلاقي. ولذلك يقال إن الأدب فن وأخلاق. وهي عبارة تقابل عنصر الاعتدال في تعريف أرسطو للجمال.

ولكي يبدو لك التعبير حرا جميلا ويظهر لك الأدب سهلا سلسا ومنسابا يريد الأديب أن يخفي عنك تلك القيود اللغوية التي تعيق الحركة الأدبية، ويريد أن يخفي عنك أيضا تلك القيود الاجتماعية التي لا تسمح للقارئ أو السامع بقبول الوحشية الفنية، فيعمد إلى إخفاء هذه الوحشية الفنية بظاهرة «عقلية» تعقل النص الأدبي وتضفي عليه طابع الرزانة والاتزان. ويتمثل هذا القيد العقلي في الإيقاع، بكل معاني الإيقاع. ومن ذلك الوزن والقافية والروي والسجع والتكرار والتشويق والتأخير والإطناب والتجريد والتصوير والوصل والتوقيف والمقابلة والمعادلة والمقارنة والموازنة، وغيرها من العمليات اللغوية والسميائية؛ ونظرية القيود العقلية توجد أصولها عند الناقد كولريدج.

إنها قيود، ولكنها براقة جميلة، إنها قيود على شكل أساور من ذهب وفضة، إنها ـ باتفاق المرسل والمرسل إليه ـ قواعد النوع ومعايير الجمال وخصائص الفن والآداب.

مكون التراث في الشعر الحديث

الأستاذ التخيسي عبد الله

يندرج موضوع العرض «مكونات التراث في الشعر الحديث» ضمن الإشكالية العاملة التي طرحها الفكر النهضوي تحت أسماء وصفات: «كالأصالة والمعاصرة» و«القديم والحديث»... وقد حاولت كل الفعاليات الفكرية والثقافية والأدبية عامة إيجاد صيغ ملائمة لحل الإشكالية، كل من موقع اختصاصه، ولم يتخلف الشعر الحديث ونقده عن الإسهام بدوره في إنتاج الأسئلة، والبحث عن الأجوبة المناسبة، لحل هذه المعادلة الصعبة: تنظيرا وممارسة إبداعية، بل أستطيع الزعم بأنهما ظلا مرتبطين أشد ما يكون الارتباط بقضية التراث والشعر، خوفا وحرصا على «ديوان العرب» من أن يناله عامل الزمن «بالتعرية أو يطاله التحديث بفاعل «التعدية» فينتزع منه جوهره الذي لا يفنى ولا يستحدث» وإنما تتبادل أشكاله وتتلون صوره وأعاريضه... وقد أدرك نقاد الشعر الحديث قيمة هذا المكون التراثي فقاربوه بمناهج مختلفة، وبطرق متفاوتة القيمة في دراسة المكون التراثي في الشعر الحديث مما يدل على اتساع الظاهرة من جهة، والافتقار إلى النظرية في تحليلها من جهة ثانية.

كما استشعر الشعراء المحدثون «قيمة» هذا المكون، وخصوبته وثراءه، فذهب بعضهم يقلده تقليدا ينم عن تقديسه وتعظيمه، كما وقف منه البعض الآخر موقف الرفض والتمرد نظريا، والقبول ممارسة وإنتاجا، بينما وقف المعتدلون موقفا وسطا فتعاملوا معه وبالأحرى مع أنواع محددة من التراث استلهاما واستيحاء، وفي أسوأ حال محاكاة ومعارضة.

ويتناول العرض مكونين رئيسين من التراث، وهما: المكون الفني والدلالي، على أن يتم التركيز على المكون الأول دون إهمال للمكون الثاني، وذلك لاقتضاءات منهجية وضرورات موضوعية، مبتدئا بتحديد مفهوم التراث والمواقف المتباينة منه، وصولا إلى صلب الموضوع «المكون التراثي

للشعر الحديث»، لأختمه بتقديم مساهمات النقاد الذين بحثوا فيه إسهاما في تأسيس وبناء نظرية نقدية عربيـة تشمل بالدراسة والتحليل سائر عناصر هذا الشعر ومختلف مقوماته ومكوناته :

مفهوم التراث

يحدد ابن منظور مفهوم التراث بقوله : «الورث والورث والإرث والوراث والإراث والتراث واحد.

والجوهـري : الميراث أصله مـوراث انقلبت الـواو يـاء لكسرة ما قبلهـا، والتراث أصل التاء فيه واو.

وابن سيـدة : والـورث والإرث والتراث والميراث مـا ورث وقيل الـورث والميراث في المال، والإرض في الحسب.(1)

ويقدم مجدي وهبه مفهومين للتراث :

1 ـ التراث : مـا خلفه السلـف من آثار علميـة وفنية وأدبيـة مما يعتبر نفسيا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه».(2)

2 ـ والتقليد : في معانيه الأدبية العامة يشمل كل ما تواضع عليه الأدباء قديما من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية توارثها عنهم المعاصرون».(3)

وبتعبير طـراد الكبيسي : هو مجمـوع ما ورثنـاه أو أورثتنـا إياه أمتنـا العربيـة من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنيـة والعلمية ابتـداء من أعرق عصورها إيغالا في التاريخ، حتى أعلى ذروة بلغتها في تقدمها الحضارى».(4)

وبتعبير الأستاذ عباس الجراري: «التراث هـو ذلك الإرض الذي وصلنا على مر العصور والأزمان، والذي لا يزال ماثلا في حياتنا متمثلا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة وما أوحت به قلوبهم من عبقرية أبنائـه».(5)

من خلال أن التراث هـو كل ما وصلنـا من الماضي من ثقافـة وحضارة ولا يـزال أثرهما فـاعـلا ومؤثـرا في حاضرنـا وواقعنـا الحالي، وهذا الأثـر

---

1) لسان العـرب المحيط للعلامـة ابن منظور. إعـداد وتصنيف يـوسف خياط. دار لسـان العرب ـ بيروت ـ لبنان بدون تاريخ ـ مادة : ورب.

2) معجم المصطلحات الأدبية لمجدي وهبة ـ بيروت ـ لبنان 1974، ص:279.

3) نفسه، ص : 257.

4) التراث العربي كمصدر في نظريـة المعرفة والإبداع العربي لطراد الكبيسي منشـورات وزارة الثقافة والإعـلام العراقيـة ـ دار الجاحـظ ـ ص: 6.

5) من وحي التراث للدكتور عباس الجراري ـ مطبعة الأمنية ـ الرباط ـ 1971 ص : 44.

والتفاعل هو الذي يقوم فاصلا بين مفهوم التاريخ ومفهوم التراث. فالتاريخ لا يشترط قيام جسور بين لحظة الماضي ولحظة الحاضر، في حين أن التراث يشترط ذلك ويشتمل على التاريخ «باعتباره ـ الماضي ـ مستمرا وممتدا حتى الحاضر أي ببعده الثاني بعد الحاضر».(6)

وإذا كان الباحثون متفقين فيما يخص هذا المفهوم للتراث، فإنهم يختلفون حول هوية التراث وقيمته وانتمائه باختلاف طبيعة الأبحاث التي يعالجون فيها هذا الموضوع من جهة، واختلاف المنطلقات الفكرية والإيديولوجية التي ينطلقون منها من جهة ثانية، فالمعاجم تعتبر أن التراث كل مطلق بحيث يشمل سائر الإنتاج البشري وفي كافة الميادين، بينما تراه الدراسات والأبحاث الأخرى محددا بأمة معينة ومجتمع معين.

الموقف من التراث :

إن الدراسات التي اهتمت بموضوع التراث سواء منها ذات الطابع النظري والفكري، أم ذات الطابع الفني والأدبي، متباينة ومختلفة في مواقفها تجاه التراث بتباين وجهات نظر أصحابها وخلفياتهم الإيديولوجية التي يصدرون عنها، فيرى أحد الدارسين أنها منحصرة في خمسة مواقف أو نزعات: (7)

1) النزعة السلفية.
2) نزعة المعاصرة.
3) النزعة التلفيقية.
4) المركزية الأوربية.
5) النزعة التحييدية.

ويحاول الدارس نقد هذه الاتجاهات وتقويمها وبالتالي نفيها ببديل هو «النظرية التراثية». ولكن هذه النظرية لم تنجز في مشروعه ـ حسب علمي ـ حتى الآن. ومن تبقى أحكامه تجاه هذه النزعات أو الاتجاهات عامة كقوله: «أما تلك الطرائق ووجهات النظر اللاتاريخية اللاتراثية، فقد تشكل وتبلور

(6) من التراث للثورة للدكتور : طيب تيزنيني ـ الجزء الأول ـ دار ابن خلدون ـ الطبعة الأولى 1976 ـ ص: 243.
(7) نفس المصدر ص : 25.

معظمها خصوصا في الوطن العربي، والقسم الآخر خارج هذا الوطن، ولكنها جميعا تلامس قضية التاريخ والتراث العربي الفكري، بأشكال وبدرجات مختلفة، فهي تلتقي في أنها تمثل واحدا من الكوابح والمعوقات الأساسية على طريق الوصول إلى موقف علمي متماسك من تلك القضية».(8)

ويصنف د. عابد الجابري هذه المواقف في ثلاثة اتجاهات أو «قراءات» غير أن هذه القراءات رغم تعددها بهذا الشكل، تصدر عن منهج واحد وعن رؤية واحدة مما يجعلها «قراءة» لا قراءات»(9) وهي:

1 ـ التيار السلفي الذي انشغل أكثر من غيره بالتراث وإحيائه واستثماره في إطار قراءة إيديولوجية سافرة أساسها إسقاط صورة «المستقبل المنشود»، المستقبل الإيديولوجي على الماضي، ثم «البرهنة» انطلاقا من عطية الإسقاط هذه ـ على أن ما تم في الماضي يمكن تحقيقه في المستقبل».(10)

2 ـ التيار الليبرالي : ينظر الليبرالي العربي إلى التراث العربي الإسلامي من الحاضر الذي يحياه : حاضر الغرب الأوربي، فيقرؤه قراءة أورباوية النزعة أي ينظر إليه من منظومة مرجعية أوربية ولذلك فهو لا يرى فيه إلا ما يراه الأوربي».(11)

3 ـ التيار اليساري العربي : يتبنى الفكر اليساري العربي المعاصر المنهج الجدلي، ولكنه مع ذلك يجد نفسه في حلقات مفرغة... لأن الفكر اليساري العربي المعاصر لا يتبنى ـ في تقديرنا ـ المنهج الجدلي كمنهج «للتطبيق» بل يتبناه كـ«منهج مطبق»، وهكذا فالتراث العربي الإسلامي «يجب» أن يكون: انعكاسا للصراع الطبقي من جهة، وميدانا للصراع بين «المادية» و«المثالية» من جهة أخرى. ومن ثمة تصبح مهمة القراءة اليسارية للتراث هي تعيين الأطراف وتحديد الموقع في هذا الصراع «المضاعف».(12)

---

8) نفس المرجع السابق ـ ص : 25.
9) «نحن والتراث» للدكتور محمد عابد الجابري ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، دار الطليعة ـ بيروت ـ ط 1 ـ أبريل 1980 ـ ص : 5 ـ 6.
10) نفسه ص : 7.
11) نفسه ص : 9.
12) نفس المرجع السابق، ص : 11.

وشبيه بهذا التصنيف الثلاثي لقراءات التراث العربي، تصنيف عبد الله العروي ولا يختلف عنه إلا في ثالث الاتجاهات فيرى صاحب «الإيديولوجية العربية» أنه: «يمكن أن نميز في الإيديولوجية العربية المعاصرة ثلاث كيفيات رئيسية لفهم القضية الأساسية للمجتمع العربي: إحداهما تضعه في الإيمان الديني، والثانية في التنظيم السياسي وأخيرا الثالثة في النشاط العلمي والتقني»(13) ورمز كل كيفية أو اتجاه على التوالي بـ:

1 ـ «الشيخ»

2 ـ «رجل السياسة».

3 ـ «داعية التقنية» في فصل خاص بعنوان : ثلاثة رجال وثلاثة تعريفات».(14)

وموازاة مع هذه التصنيفات للموافق المختلفة من التراث أو لقراءاته المتعددة من طرف الدارسين والمنظرين والمفكرين، نجد مواقف ثلاثة اعتمدها النقاد ودارسو الأدب من جهة، وكذا الشعراء المبدعون أيضا، وهي بدورها لم تسلم من الخلفية الإيديولوجية، ويمكن إجمالها في ثلاثة مواقف كبرى:

1 ـ موقف محافظ ومتزمت في محافظته ورجوعيته.

2 ـ موقف رافض للتراث جملة وتفصيلا متشائم في نظرته.

3 ـ موقف انتقائي يأخذ من التراث ما يخدم الإيديولوجية ويسند نظرته».(15)

ويتبنى نفس التقسيم والمواقف أحد رواد الشعر العربي الحديث وهو عبد الوهاب البياتي في مقالة بعنوان: «الشاعر المعاصر والتراث».(16) ويحلل الدكتور محمد مفتاح: هذه المواقف قائلا: «إذا كان الموقف الأول مسالما للسلف والخلف يستوحي منهم لصياغة رؤياه الخاصة، والموقف الثاني مناوئا لبعض السلف منحازا إلى بعضهم، فإن هناك موقفا ثالثا توفيقيا

---

13) الإيديولوجية العربية المعاصرة ـ عبد الله العروي ـ ترجمة محمد عيتاني دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت. ص 1/1970 ـ ص : 45.

14) نفسه ص : 45.

15) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفية ـ طراد الكبيسي ـ ص : 8 ـ 9.

16) مجلة فصول / المجلد الأولى / العدد الرابع / يوليو 1981، ص : 21.

وتلفيقيا يجمع في معالجته بين الأجناس الأدبية والأفكار والاتجاهات».(17)

الشعر الحديث والتراث :

لقد تم تعامل الشاعر الحديث مع التراث وفق ما يمليه عليه أحد المواقف المذكورة أو تمليه عليه تلك المواقف مجتمعه، سواء توحدت رؤيته مع رؤى مجموعة من الشعراء، أم عبرت عن رؤيته الخاصة، بل نجد أحيانا موقفين متعارضين من التراث داخل مجموعة واحدة «كمجموعة شعر»: «يتصف الأول بعدم الإكتراث بل إنه يذهب لدى البعض إلى إدانة التراث العربي الثقافي والأدبي. مستندا إلى الصيغة المنقولة من هذا التراث، أما الآخر فإنه في الوقت الذي يفضح فيه قيم الثبات والقداسة اللصيقة بوجهه الشائع أو المعروف يظل ساعيا إلى البحث عن وجهه «غير المضاء» وأصوله البعيدة بغية العثور على المنابع والتعليلات المطمئنة والدالة على ثورة مستمرة وبناءة».(18) بل إن الاختلاف في الموقف من التراث هو الذي يقيم في أصل الأزمة التي ستدوم في قلب التجمع وتنتهي إلى تفجيره»(19) ولعل الخلاف نفسه حول «الهوية» التراثية والحضارية للبنان ـ ضمن عناصر أخرى بالطبع ـ سينقل هذا الصراع النظري والفكري والأدبي إلى الصراع الدموي بين أبناء وطن واحد هو لبنان، وإخوة أشقاء أعداء في نفس الوقت.

وعلى الرغم من إطلاق تسمية (حركة الشعر الحديث) (الشعر الحر) أو (المنطلق) إلى غير ذلك من المصطلحات إلا أنها ـ كما لاحظنا في تجمع شعر ـ «لم تكن موحدة الموقف تجاه التراث، كما أنها لم تقف موقف الاتجاه «الكلاسيكي» أو «الإحيائي» كما لم تقف أيضا الموقف الرومانسي تماما ولكنها وقفت في اتجاهين اثنين:

1 ـ الموقف المتطرف الداعي إلى القطيعة معه ومع سائر الشعر «التقليدي» و«الرومانسي».

17) «تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص» للدكتور محمد مفتاح ط : 1 ـ 1985 الناشر المركز الثقافي العربي ـ ص : 132ـ 133.

18) «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر». كمال خير بك. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع ـ ط : 1 ـ 1982ـ ص : 84.

19) نفس المصدر ص : 84.

2 ـ الموقف المعتدل الداعي إلى الارتباط مع التراث في روائعه. وفي «تجمع شعر» يتجسد صراع الاتجاهين، غير أن الغلبة تتم للموقف الثاني المعتدل على حساب المتطرف، تمشيا مع منطق الجدل التاريخي والفني على السواء. وهكذا نجد السياب يقول عن الرواد: «لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا بعض العناصر التي أصبحت فاسدة».(20)

ويقف البياتي نفس الموقف : «ليست هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافي والأوزان، ولم يتعد الأمر تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعري وبنية القصيدة»(21) وبلند الحيدري : يقول : «بأنه من القديم ما هو بحاجة إليه فهو لا يرفضه ولكنه يريد الجديد فيه الذي يمثل أحاسيسه ومشارعه وعصره».(22) وإذا كان هؤلاء الشعراء الرواد يعترفون في تواضع جدي تمليه الحقيقة عليهم كما تجسدها الممارسة والتجربة، فإن ارتباط حركة الحداثة الشعرية سيكون لا محالة أعمق مع التجربة الرومانسية حيث كان رواد هذه الحركة «يحدثوننا عن تأثراتهم الأولى المعنة بشعر علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وإيليا أبي ماضي، لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله».(23) غير أن الدكتور عز الدين إسماعيل يرى بأننا «لانكاد نحس في الدواوين الأخيرة أي نفس شعري لأولئك الرومانسيين أو أي نبرة من نبراتهم».(24)

ويخالفه رأي الدكتور إحسان عباس بحيث يرى أنه «ظل الخضوع للرومانطقية هو الوجه الغالب على هذا الشعر (الحديث) بحيث تعنف هذه النزعة أو تبهت بحسب حظ الشاعر منها، حتى معالجة القضايا الإنسانية أو القومية أو العقائدية ظلت تتم في هذا الإطار ـ في أكثر الأحيان ـ »(25)

---

20) مجلة الأقلام العراقية ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ العدد : 12، السنة 20 كانون الأول 1985، ص: 23 ـ منافذ إلى الشعر الحديث في العراق.

21) نفس المرجع والصفحة.

22) نفسه.

23) «الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ـ د. عز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة، ط : 1 ـ 1967، ص: 20.

24) «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» الدكتور إحسان عباس ـ سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ـ ع : 2 / 1978، ص : 62.

25) ؟؟؟؟؟

وهذا الاتجاه هو الـذي غلب على شعر نازك وصلاح عبـد الصبور ومحمد إبراهيم أبـو سنة، وبلند الحيـدري، وفي المراحل الأولى من شعر أمل دنقل. وسعدي يوسف، وفدوى طوقان، وفي مرحلة لاحقة في شعر البياتي وكذا في شعر شعراء الأرض المحتلة،(26) ويعزو الـدارس استمرار هـذا الاتجاه إلى عدة عـوامل سياسيـة واجتماعية وثقـافية الخ، إضـافة إلى العـامل الفردي «لـدى اصطدام النفس الحسـاسـة بـالمشكلات، وبهذا لا يستطيع الشعـر الحديث أن يصبح «رؤيـا» خالصـة كما يريـد له أصحـابه»(27) وإذا كان النقاش والجدل حـول أثر هذا الاتجاه أو ذاك في حركـة الشعر الحديث لم يحسم تشديد بعض الدارسين على عنصر أو عناصر تتعلق بشكل القصيدة حينـا، وبمضمونها حينـا آخر، إلا أن الخلاف سيحتـد أكثـر حول إحـدى المشكلات الهامة من مشكلات الشعر الحديث وهي عـلاقته بالتراث بعامة، وبالتراث الشعري بخاصة. وهي مشكلة لا يمكن تجاهلها أو التغاضي عنها، لأنها تحتل مقاما متميـزا بين قضايا هذا الشعر وظواهـره الفنية والمعنوية. وسنبدأ بمعالجة أهم عنصر من عناصر القضية، والذي يعتبر أساسا ومميزا جـوهـريـا بين الشعـر القـديم والشعـر الحديث وهـو الإيقـاع أو الـوزن والعروض».

«الوزن أو العروض» :

الوزن أو الإيقاع يعتبر أهم مكون من مكونات الشعر العربي والإنساني بعامة، وعلى أساسه تم التمييـز بين الشعر العربي الحديث والشعر القديم، انطـلاقـا من التغيير الحاصل في إيقـاعه وعـروضـه، فأطلقت على الشعـر الحديث أسماء ومصطلحـات كالشعـر الحر والمتحرر والمنطلق وغيرهـا من الأسماء والصفات.(28) وهي كلهـا دالة على التحرر مـن القيود العـروضية وغيرهـا من القيود الأخـرى المانعة لـلإنسان والفنـان من التقدم والإبـداع والحرية، ومن هنا تم الاتفاق رائدين اخترقا حواجز العروض وقيود الوزن،

26) ؟؟؟؟؟؟؟؟؟ !!!!!

27) نفس المصدر ونفس الصفحة.

28) انظر في هذا الشـأن «قضايا الشعر المعـاصر» لنازك الملائكة »«قضية الشعـر الجديد» للنويهي، و«اتجاهات الشعر العربي المعاصر» للدكتور إحسان عباس، وغيرها.

29) ديـون «شظايـا ورماد» لنـازك الملائكة، منشـورات المكتب التجاري للطبـاعة والتـوزيع والنشر بيروت، الطبعة الثانية 1959، ص: 121.

فكانتا بمثابة إعلان عن ميلاد الشعر الحديث وبدايته (ـ وهناك من يرى غير هذا الرأي) ـ،(31) لكن بعد مضي فورة الحماس وإعادة النظر والتأمل في القصيدتين «الرائدتين» لم يعد القول بالخروج عن العروض التقليدي، ولم يكن هذا الخروج مفارقة عميقة حتى إن بعض الدارسين يرى أنه «لايصح اتخذاهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية، فأما الأولى فإنها خبب موسيقي لذلك الموقف المخيف الذي يمثله الموت ووصف خارجي... وأما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الأضلع عند اللقاء... ولولا تفاوت ضئيل في بعض الأشطار دون بعض لما ذكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر الحديث».(32)

والملاحظ أنه تم التركيز في بداية الشعر الحر على الشكل العروضي بشكل خاص دون بقية العناصر الأخرى مما أتاح للشعراء حرية غير مقيدة بعدد التفعيلات في بناء القصيدة وهو ما دعت إليه نازك الملائكة ودافعت عنه في حماس وخاصة في البداية، «فنحن عموما ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل».(33) وستتراجع الناقدة عن دفاعها ذاك الذي التزمته أولا في مشروعها التحديثي لتعلن خطة ضد الشعراء الجدد، محاولة وضع جملة من القواعد التقليدية، وعليهم اتباعها: «إن دعوتنا إلى العودة إلى علم العروض، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية، لا ترمي إلى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب، وإنما نقصد بها أيضا إلى أن نجد للشعر الحر أصولا أرسخ تشده إلى الشعر العربي القديم، وتضعه في مكانه من سلم التطور، بحديث يقتنع

---

30) ديوان بدر شاكر السياب ـ دار العدوة ـ بيروت 1971. ص : 101.
31) انظر هذه الآراء «في شعرنا الحديث إلى أين» غالي شكري، و«صدمة الحداثة» لأدونيس. و«حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» للدكتور كمال خير بك.
32) «اتجاهات الشهر العربي المعاصر» لإحسان عباس، ص : 35.
33) مقدمة ديوان «شظايا ورماد» لنازك الملائكة ـ المرجع السابق ص : 7.

القارئ الموسوس، بأن وزن الشعر لم يحطم على أيدينا، وأننا لا نقل حرصا عليه من أي شاعر قديم مخلص».(34)

وبمقدار ما تحرص الناقدة نازك الملائكة ـ ومعها «الخطاب التراثي السائد» ـ على «توحيد التراث ووحدته في «هوية» متميزة متواصلة في هوية «الواحد» فلا نجد في التراث كمادة شعرية ما يمكن أن يعطيه مثل هذه الهوية إلا الوزن والقافية»(35) حسب تعبير أدونيس الذي ينقض الصفة التراثية وينفي عن الوزن حسب تعبير أدونيس الذي ينقض الصفة التراثية وينفي عن الوزن والقافية الهوية التراثية بدعوى أن «الوزن والقافية ظاهرة عامة للشعر عند سائر الأمم، والوزن والقافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق».(36)

فمنذ القرن العاشر ومع الصولي والجرجاني أخذ النقد يشكك في معيار الوزن مميزا وحيدا للشعر عن النثر واعتبار اللغة الشعرية مقياسا للتمييز بينهما»(37)

إن نفي أدونيس «الهوية» و«التراثية» عن الوزن والقافية في الشعر مسألة لا يمكن أن تقنع أحدا من الطرفين: أصحاب الخطاب التراثي وأنصار الخطاب الحداثي لأسباب مختلفة منها:

1 ـ إن النقاد القدامى الذين استند إليهم الدارس ـ أدونيس ـ فيما هم يبحثون عن معايير لتمييز الشعر عن النثر ـ لم يشككوا قط وبالأحرى أن ينفوا الهوية التراثية عن الوزن والقافية في الشعر العربي.

2 ـ إن الأوزان أو عروض الشعر لم يستوردها الخليل من خارج الشعر العربي وإنما تم استقراء واستنباط معظم هذه الأوزان أو كلها من المتن الشعري العربي، بل إن صياغة تفاعيل تلك الأوزان والبحور لم تكن اعتباطية وإنما مستخلصة ومستغرقة في نفس الوقت لجميع الصيغ النحوية والصرفية في اللغة العربية.

---

34) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ـ منشورات مكتبة النهضة ط : 3/1967 ص : 56.
35) مجلة الكرمل / العدد الثالث صيف 1981 في الشعرية : أدونيس ص : 138.
36) نفس المرجع ص 138 ـ 139.
37) نفس المرجع ص : 139.

3 ـ لا يمكن القول بكل بساطـة : إن الشعر الحديث قد قطع الصلة مع عروض الخليل وأوجد لنفسـه بنية إيقاعية جـديدة كل الجدة، بل إن واقع هذا الشعر يـؤكد على استمرارية هذا التواصل،بين تلك التقـاليد، على الرغم من بعض التجاوز عند بعض الشعراء الذين كتبوا قصيدة النثر، فإن الغالب على هذا الشعر اعتماد الأوزان الخليلية اعتمادا جـزئيا بلا شك، ولكن وفق نظام محدد. يتجلى ذلك في اعتماد كثير من الشعراء البحور الصافية كالرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب، ولعل ذلك يعود إلى يسر وسـهولة التناول والتطبيق وصفائهـا وبساطتهـا أيضا حتى أننـا نجد بعض الشعـراء يكاد يستعمل بحرا واحدا في مجموع قصائد الديوان(38) كما أن هذه الصعوبة لم تمنع آخـرين من استعمال البحور الممـزوجة في قصائدهم كبحـر السريع، والوافر والبسيط والنتيجة في كلا الاستعمالين للبحور الصافية، أو الممزوجة لم تخرج خـروجـا مطلقا عن العـروض الخليلي، وهـذه النتيجـة هي التي انتهت إليها رسـالة جامعية بعنـوان «الأبنية العروضية ووظـائفها في شعر صلاح عبد الصبور» إن صلاح عبد الصبور وأن أكثر من استخدم البحور التي كانـت قليلة الاستعمال في الشعر التقليـدي ما زال مـرتبطا بـالقوالب التقليدية إلى حد ما».(39)

القافية : القضيـة الثانية من المكون الإيقـاعي في الشعر العربي الحديث والتي لم يتخل عنها تماما إلا أنـه لم يلتزم بها التزاما كـاملا ولكنه تصرف فيها بالتناوب والازدواج وإبدالها بالإيقاع الداخلي ولكنه في كل الأحوال غير زاهد فيها كقيمة موسيقية لا يمكن لأي شعر أن يخلو منها خلوا نهائيا، بل أن بعضهم يوفرهـا لنصوصه إلى درجة تقارب النصوص التقليـدية كقول الشاعر محمود درويش:(40)

ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونرقص بين شهيدين نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا

---

38) ديوان «أوراق الغرفة» 8 لأمل دنقـل ـ الهـيـأة الـمصرية العـامة للكتاب ـ القاهرة 1983.

39) مجلة فصول ـ القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981. «الرسـائل الجامعية عرض هدى وصفي ص : 295.

40) مجلة «الكـرمل» العـدد العاشر 1983 «لا تصدق فراشـاتنا 19 قصيدة: «ونحن نحـب الخياة» لمحمود درويش ص : 51ـ 52.

ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماى ونسيج هذا الرحيلا
ونفتح باب الحديقة يخرج الياسمين إلى الطرقات نهارا جميلا

فالشاعر يطيل ويمطط «الأبيات» كي يقف على قافية أو روي واحد في مجموع أبيات القصيدة فضلا عن «اللازمة» : ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا التي تتكرر في بداية القصيدة ووسطها وخاتمتها، ولعل نهاية الآية الكريمة **﴿ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا﴾**(41) هي التي كانت وراء هذا التوحيد لقافية القصيدة، وعلى الرغم من وعي الشاعر المعاصر بأن القافية لم تكن أساسية في جوهر الشعر لأنها وليدة ظرف تاريخي معين «وهذا الظرف هو أن القبائل العربية في العصر الجاهلي كانت تعيش فيما يمكن أن نسميه «عصر الذاكرة المنشدة» ولأنه لم يكن هناك تدوين فقد احتاج الرواة والحفظة إلى نوع من القافية والروي كي يسهل حفظه وتناقله عبر الأجيال»،(42) ومع ذلك تعتبر قيمة موسيقية لابد من الاستفادة منها حتى النهاية».(43) ولذا كان حرص الشاعر أمل دنقل على القافية شديدا في مجموع دواوينه وخاصة ديوانه الأول «مقتل القمر» إلى درجة أن ضحى كثيرا بالدلالة في سبيل هذه القيمة الموسيقية «القافية».

ظواهر فنية أخرى :

ولعل كثيرا من الظواهر الفنية البارزة في القصيدة الحديثة كظاهرة التكرار والتدوير، فضلا عن التعابير الجاهزة والتي كانت تعزى إلى ابتكارات الشاعر الحديث، ومن مكتشفاته أو مكتسباته من روافد أجنبية غربية، على حين أنها كما يرى بعض الدارسين وبخاصة الدكتور عبد الحميد حميدة أن هذه الظواهر متأثرة بالتراث العربي وخاصة القرآن الكريم مستدلا على ذلك بعدد كبير من الآيات القرآنية التي تعتمد أسلوب التكرار في مقارنته

---

41) سورة آل عمران، آية : 97.
42) مجلة فصول / المجلد الأول / ع : الرابع / يوليو 1981 من ندوة فصول التي شارك فيها أمل دنقل، ص : 196.
43) قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، الطبعة الأولى 1984، ص : 355 ـ من حوار مع الشاعر أمل دنقل.

بأسلوب كثير من قصائد الشعر الحديث.(44) ويسلك الدارس نفس المسلك مع ظاهـرة التدويـر الشائعة في الشعـر للحديث والتي لم يـولها النقد كبير عنـاية اللهم إلا بعض المقـالات التي لا يتجاوز عـددها عـدد أصابع اليـد، وخاصـة مقالـة لنازك الملائكـة ومصطفى جمال ولكنهما «لم يتـوصلا إلى الرافـد الحقيقي الذي يصب في القصيـدة العربية المدورة وهـو القرآن».(45) وإننا إذ نتفق مع وجهة نظر الدارس هـذه نورد مقطعا من قصيدة الشاعر أمل دنقل كـدليل على فعـالية المكـون التراثي فيهـا وهي بعنوان «صـلاة» المعتمدة على الرافد التراثي والقرآني بصفة خاصة، وهي تجسد جل الظواهر المذكورة «كالتكرار» و«التدوير» و«التعابير القرآنية» عامة:

1 ـ تفردت وحدك باليسر، إن اليمين لفي الخسر.

2 ـ أما اليسـار ففي العسر، إلا الذين يماشون.

3 ـ إلا الذين يعيشون، يحشون بالصحف المشتراة.

4 ـ العيون فيعشون، إلا الذين يشون، والا

5 ـ الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السككوت !(46)

من الواضح أن الشـاعر يكـرر في ـ هذا المقطـع فقط من القصيدة أداة الاستثنـاء «إلا» مع المستثنى منـه: «اسم الموصـول»: الـذين «أربع مـرات متأثرا بسورة العصر»(47) أو بسـورة «المؤمنون» وفيها يتكرر اسم الموصول عدة مرات(48) هذا التكـرار يوفر للقصيدة إيقـاعا موسيقيـا داخليا يعفي الشاعـر عن توفيره في القافيـة التي يحرص أمل دنقل كثيرا على اعتمادها، لكنها وفي «تفاعل» نصـه مع النص القرآني جعله أشبه بـالأسلوب القرآني المعتمـد على التكـرار. كما أن التـدويـر في الأبيـات يتجلى في اشتراك البيت السابـق باللاحـق في تفعيله واحدة وهي تفعيلـه «المتقارب» فعـولن بحيث ينتهي البيت الأول بالحرف الأول من التفعيلة لتكمل في البيت الثاني، ونفس

---

44) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميـد جيدة، مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الأولى 1980، ص : 67.

45) نفس المرجع، الصفحة : 70.

46) ديوان العهد الآتي : الأعمال الكاملة لأمل دنقل، ص : 222 ـ223.

47) سورة العصر، الآيات الأولى.

48) سورة المومنون : الآيات الأولى.

الأمر في البيت الثـاني مع الثالث، والثالث مع الرابع. إضـافة إلى الفصل بين الفاعل والمفعول، كما في البيت الثالث والرابع أداة الاستثناء والمستثنى منه في البيت الـرابع والخامس بحيث لم يتم التـوقف عنـد نهايات الأسطـر وإنما حتى تكتمل الجملة أو التفعيلة نفسها إيقاعيا ونحويا ودلاليا.

أما التعابير القـرآنية الواردة في المقطع المذكور فإنها مستمـدة من سورة «العصر» ومن سـورة «المومنـون» كعبـارة: «إن اليمين لفي الخسر» هي تحويـر للآيـة «والعصر إن الإنسـان لفي خسر» و «إلا الذين يماشـون...» تحاكي الآية: «إلا الـذين آمنوا...» من نفس السورة أو مثيـلاتها من سورة «المومنون» وغيرها من الآيات القرآنية التي ترد على هذه الشاكلة وهكذا.

التشكيل والشعر، أو الشعر المرسوم

من ظواهر الحداثة الشعرية كتـابة بعض الشعراء المعاصرين لقصائدهم في أشكال ورسـوم مخالفين بذلك شكل القصيـدة العمودية والحديثـة معا، ومع إقرارنـا بأن هذا الأسلـوب من التعبير والكتابة للقصيـدة البصرية أو «الكـاليغرافيـة» أملتـه شروط ثقافيـة وحضاريـة وفنيـة، كما كان نتيجـة «تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والتشكيلية التي وجدت طريقها إلى الشاعر العربي الحديث بطريقة أو بأخرى».(49) فإن هذا لا يمنع من أن يكون الشاعر العربي الحديث قد اعتمد التراث العربي أيضا في تشكيل قصيـدتـه خـاصـةوقد وجـد في كثير من الأشكـال الإنسـانيـة والحيوانيـة وغيرها ممـا يمنع الإسلام تشخصيهـا ورسمها، فلجـأ الأدباء والصناع إلى الخط والكتابة للتعبير وتجسيم المحرم والممنوع دون الوقوع في الحرج والإثم، بل تجاوز الأدبـاء ذلك إلى التشكيل في القصيـدة كالقصيـدة المعروفة «بذات الدوحة» التي مدح بها شاعر مجهول العزيز بالله فقد جعل لها جـذعـا وفـروعا على أمثـال الشجـرة وأودعهـا كثيرا من المصطلحـات والعقائد الفاطمية»(50) كما اشتهر من المغاربة والأندلسيين الشاعر أحمد بن محمد البلـوي القضاعي الذي لـه أشعار مكتـوبة على شكل مربعـات وقد

49) مجلة الأقلام العراقية، العدد الأول 1987، ص : 10.
50) «الاتجـاهات الجديدة في العشر العربي المعاصر» ص : 81.

عرف بذلك في عصره، وأنه من المجودين فيه، كما اشتهـر الناقد الشاعر أبو الطيب صـالح بن شريف الـرنـدي صـاحب النـونيـة الشهيرة بمثل هـذا الاهتمام، حيث أورد لنفسه في كتـابه: «الوافي في نظام القـوافي» قصيدة على شكل خاتم في الباب السابع والثلاثين من أبواب البديع.(51)

ولقـد وجـد بعض شعرائنـا المعـاصرين في تـراثنا المغـربي والأنـدلسي وخاصة في شعر الموشح الذي خرج عن البنية الإيقاعية للشعر القديم وعن بنيته المكانية أيضا(52) السنـد القـوي لـدعم رأيهم في تشكيل شعـرهـم في دواوين مرسومة برسوم هندسية مختلفة الألوان والأشكال(53) وهو خروج «مضـاعف» عن البنيتين التراثيتين في الشعر القـديم والشعر الموضح معـا، وهـذا السند التراثي لم يكن من أجل تقليـده ومحاكاتـه. وإنما في جوهـره استناد إلى الحرية التي أتيحت للشاعـر في الماضي من أجل تشكيل قصيدته كما يشـــاء، لكنهم فيما يخص الاعتماد على التراث الخاص وهـــو الخط المغربي فقد قلدوه تقليدا نظرا لكونه تراثا يتميز عن سائر الخطوط الأخرى الطبيعية وغيرها من ناحية، واستعادة لتراث أصيل كما يقول محمد بنيس: «كثيرا مـا عشقنـا الخط المغـربي، هـذا الأثر الآخـر الـذي يمنح هـويتنـا ابتهاجهـا» إنها عودة المكبـوت.. حاولنا محق هـذا العشق وتنويمـه بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذوق، وحدة الحساسية... حان الوقت لنعيد للنص ابتهاجه ونسترد ملكيتنا للخط المغربي».(54)

وقد أثار اعتماد الخط «المغرب» في كتابة الدواوين المذكورة نقاشا وجدلا بين الشعراء من جهة والنقـاد من جهة ثانية، ولعل أهمها مـا ورد في مقالة نقديـة لنجيب العوفي «لبيان الكتابـة» بعامة، ولمسألة الخط المغـربي بصفة خاصة: «وممـا لاشك فيه أن الخط المغربي الذي يدعو البيـان إلى تكريمه،

---

51) ظاهـرة الشعر المعـاصر في المغرب : محمـد بنيس، الطبعة الأولى 1979 ـ دار العـودة، بيروت ـ لبنان ص : 95.

52) نفس المصدر السابق ص : 97.

53) يتعلق الأمر بالدواوين التالية:

1 ـ «كناش إيش تقول» لبنسالم حميش مطبعة دار النشر المغربية، يناير 1977، الدار البيضاء.

2 ـ «سبحانك يابلدي.

3 ـ في اتجاه صوتك العمودي : محمد بنيس، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء 1979.

4 ـ «سلاما وليشربوا البحار» : عبد الله راجع مطبعة الأندلس البيضاء 1981.

54) الثقافة الجديدة، العدد 19 السنة الخامسة 1981، بيان الكتابة : محمد بنيس ص : 47.

ويحاول أن يرد إليه الاعتبار وينفض عنه غبار السنين والإهمال، يختزن إلى جانب قيمه البصرية الجمالية، قيما تيولوجية وتاريخية يصعب انفكاكه عنها كما يصعب انفكاكها عنه، لأنها تشخص بنيته وإيقاعه».(55)

نستخلص مما تقدم أن محاولة شعرائنا المعاصرين اختراق حدود التراث والخروج عن بنيتي المكان والزمان للشعر العربي التقليدي فإنهم في محاولتهم تلك لم يتمكنوا من ذلك إلا تحت مظلته وفي كنف الخط المغربي الأصيل، ومن هنا تظل دعوى تفجير التراث أو زحزحة ثوابته إمكانية غير «مضمومنة العواقب، كما أن درجة الانزياح عن التراث ستختلف بالتالي تبعا لقدرات الشعراء الإبداعية، ولكنهم في كل الأحوال لن يستطيعوا الزعم مطلقا إحداث قطيعة مع تراثهم، سواء شكلوا شعرهم في رسوم هندسية أم شجروها في أشكال مختلفة الألوان، أم ألبسوها بلباس الخط المغربي الأصيل والرصين.

لقد عرضنا في الصفحات القليلة ـ في حدود ما تسمح لنا به طبيعة هذه الدراسة ـ جملة عناصر ومكونات الشعر الحديث باعتبارها موضوع جدل وتساؤل بين دارسي هذا الشعر ونقاده، ولا يزال التساؤل حولها مطروحا ومستمرا، سواء نظر إليها على أنها استمرار لتقاليد تراثية عريقة، أو أنها من ابتكارات شعراء الحداثة.

أما الإشكالية الثانية لهذا الشعر فهي المتعلقة بالدلالة التراثية فيه، وهذا موضوع متسع جدا لا يمكن حصره ودراسته بالتفصيل في هذا الحز الضيق على أننا سنعرض له ضمن تناولنا للدراسات النقدية التي كانت «قضية التراث في الشعر الحديث» من بين اهتماماتها.

«الدراسات النقدية لظاهرة التراث في الشعر الحديث»

إذا كان الخلاف لا يزال مستمرا حول الظواهر المشار إليها سابقا من حيث مرجعيتها التراثية أو الحداثة فإن الإجماع يكاد ينعقد حول البعد التراثي في هذا الشعر، وقد أدرك ذلك المتقدمون من النقاد العرب فضلا عن المتأخرين منهم وإن أدرجوه في باب السرقات كقول عبد الكريم النهشلي: «السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه، على أن من الناس

55) 1 ـ نفس المصدر : «إثبات الكتابة ونفي التاريخ» : نجيب العوفي ص 70.

من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرىء القيس وطرفة(56) حين لم يختلفا إلا في القافية فقال أحدهما «وتحمل» وقال الآخر: «وتجلد» ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر، وهو قليل».(57) وقول الجرجاني: «ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدىء فملكه واجتباه السابق فاقتطعه».(58) وقول ابن رشيق في باب السرقات أيضا : «وهذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه وفيه أشياء غامضة. إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل».(59)

وهذا القول لايختلف كثيرا عن قول كريستيفا : «كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى».(60) إلا من حيث أن القدماء عدوا ذلك من باب السرقات واعتبروا هذا التحويل من العيوب، وأوجدوا لذلك مفاهيم ومصطلحات كالانتحال، والاهتدام، والإغارة، والاستلحاق، والسرقة، واعتبروا البعض الآخر مباحا كالاقتباس والتضمين التي هي من ألوان البديع، في حين تنظر الدراسات الحديثة إلى «تفاعل النصوص» أو تداخلها نظرة مغايرة للنظرة القديمة وتضع سائر الأنواع المذكورةتحت مفهوم واحد هو مفهوم «التناص» إلا أن هذا المفهوم لا يزال يكتنفه الكثير من الغموض الناجم عن العلاقات المعقدة والتي يعقدها النص مع نصوص أخرى بعيدة الغور في الزمن إلى الحديثة المتزامنة معه، لذلك لم يوضع له تعريف محدد

56) هما بيتان متشابهان وقعا في معلقتي امرىء القيس وطرفة بن العبد أما بيت الأول فهو :

وقوفا بهما صحبي على مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتحمل

وبيت الثاني هو :

وقوفا بها صحبي على مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلد

57) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة 1981، دار الجيل الجزء الثاني، ص : 280 ـ 281.

58) نفس المصدر ص : 280.

59) نفس المرجع السابق ص : 280.

60) ؟؟؟

ودقيق من لـدن الذين بحثـوا هذا الموضـوع ودرسوه، وإن حـددوه بشكل عام، ولكي نخرج بتصور عام لمفهوم التنـاص نعتمد التصور الذي عرضه أحد الباحثين المغاربة الذين بحثوا هذا الموضوع وحدده انطلاقا من مختلف التعاريف قائلا:

- «فسيفساء من نصوص أخى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

- ممتص لها يجعلها من عندياتـه وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد منـاقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدهـا. ومعنى هذا أن التنـاص هو تعالـق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة». (61)

وهكذا يغدو التنـاص وفق هذا التصور الحديث عنصر إيجاب لا عنصر سلب بل يعتبر عنصرا ومقوما جـوهريا في الأدب عامةوالشعـر خاصة، بل صار «بمثابة الهواء والماء والـزمان والمكان للإنسان، فلا حيـاة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما.»(62) وعلى هذا الأساس من تفـاعل النصوص يقدم أحد الدارسين تعريفا للحداثة الشعرية بقوله: «الحداثة الشعرية تعريفا هي التعبير عن الوجدان الجمعي لـلأمة وفق أكثر الأشكال الأدبيـة تواصلا مع التراث ومعاصرة بلإبداع». (63)

إن الاعتراف بوجـود ظاهـرة تفاعل النصـوص التراثية مـع النصوص الشعرية الحديثة ودراستها، على الرغم من اختلاف وجهات النظر حولها - سلبا أو إيجابـا - فهي على كل حـال خطوة مهمـة في طريق صيـاغة منهج واضح يعالج الإشكاليـة «الظاهرة» من مختلف جوانبها الجماليـة والدلالية كي يتم تجاوز التصور النقدي الماضوي والسلس منـه خاصة، والذي يعد محاورة النص الشعري الجديـد للشعر القديم أو تحويله وتطـويعه للتعبير عن مشكلات العصر الحديث، إنما يأتي منكرا ويرتكب جناية في حق النص

---

61) تحليل الخطاب الشعري : د . محمد مفتاح ص : 121.

62) نفسه ص : 125.

63) دراسة ملحقة بديوان «الفروسية» لأحمد المجاطي، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، ط: 1/1987، مطبعة النجاح، البيضاء، ص: 133. محيي الدين صبحي: حداثة التراث وتراث الحداثة في شعر أحمد المجاطي.

الثابت المقدس، ومن ثم عد الشاعر الموظف للتراث سارقا ومغيرا ومنتحلا، وما شابه ذلك من النعوت التي تكشف عن خلفيات متخلفة. فجاءت أحكامهم معيارية قدحية لا تكشف عن إيجابيات هذا التفاعل والحوار الذي يخصب الشعر ويدفعه إلى مزيد من الحرية والتطور، بدل الاستقرار والجمود في شكل أو محتوى ساكن لا يريم. وإذا كان تصور القدماء هذا مفهوما في إطار ثقافة وإيديولوجية معينتين كانتا تمليان عليهم توجههم النقدي المحافظ والسلفي، فإن النقاد المعاصرين لم يسلموا بدورهم من النقد واللوم، سواء بسبب إهمالهم للظاهرة التي لم تحظ بالعناية الكافية مع انتشارها واتساعها في الشعر الحديث، مما يستلزم القيام بدراسات مستقلة تتناول الإشكالية بالتحليل العميق والدقيق وتستخلص منه الخلاصات النظرية كما توجه الشعر الحديث الوجهة الضرورية في تعامله مع تراثه كي تجنبه مآزق ومزالق التكرار والاجترار الذي طبع مرحلة مهمة من مراحله. ومن هذا الشعور بالتقصير والإهمال توجه «ريتا عوض» اللوم وتحمل مسؤولية التقصير إلى شاعر وناقد كبير كأدونيس بقولها: «من المؤسف أنه بعد أكثر من نصف قرن من الممارسة الإبداعية والنقدية لا يتمكن شاعر عربي حديث كأدونيس من أن يأتي بنظرة عميقة ومثقفة في قضية العلاقة بين الشاعر الحديث وتراثه، فلا يزيد من أن يردد ما كان يقال حول هذه المسألة في بداية ما كان يسمى بالحركة الرومانطيقية العربية».(64) ورغم أن هذه العلاقة تطورت ونضجت في تجارب كثير من الشعراء المعاصرين بحيث أضحت ظاهرة متكاملة لها أبعادها وملامحها الخاصة، فإن الدراسات حولها قليلة بالقياس إلى انتشارها واستشرائها في المتن الشعري الحديث، ويمكن تحديد هذه الدراسات حسب مظانها في ثلاثة أنواع:

1 - مقالات منشورة في الصحف والمجلات يصعب استقصاؤها وإخضاعها للدرس والتقويم.

2 - دراسات في مؤلفات وأعمال تناولت الظاهرة «عرضا»، وبكيفية تعميمية فضفاضة ضمن اهتمامات بقضايا أخرى، مما فوت عليها إمكانية

---

64) مجلة الكاتب العربي، السنة الثالثة، العدد : 11/1985 دمشق - سوريا. ص : 95 «الكتابة الشعرية والتراث» لريتا عوض.

التعمق في شتى مظـاهرهـا وأبعـادهـا المختلفة، وسأذكـر أهمهـا كدراسـة الـدكتور عـز الـدين إسماعيل بعنـوان: «الشـعر بين العصريـة والتراث»(65) والـدكتور إحسـان عباس بعنـوان: «الموقف من التراث»(66) والدكتور عبد الحميد جيدة: بعنوان : «الرافد التراثي»(67) ومحمد بنيس، بعنوان: «النص الغائب».(68) إن هذا النـوع من الدراسات لم يتعمق في تحليل الظـاهرة كما يلاحظ في عنـاوين الفصول التي خصصتهـا لها، نظرا لانشغالها بقضـايا واهتمامات الشعـر الحديث واتجاهاته ومكونـاته البنويـة المختلفة. ومن ثم اكتفت بالوقوف قليـلا عندهما وإثارتها دون تعمق في التحليل أو النفاذ إلى علة وجودها وبيان مقاصدها وأهدافها.

3 ـ النمط الثـالث من هذه الدراسـات هي تلـك التي خصصت أبحـاثا مستقلـة لجانب واحد من هـذا التراث واهتمت به دون سـواه، واذكر منهـا دراسة أسعـد رزوق بعنوان: «الأسطـورة في الشعر المعـاصر».(69) ودراسة ريتـا عـوض: «أسطورة الموت والانبعـاث في الشعـر العـربي الحديث».(70) و«استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر(71) للدكتور علي عشري زايد. ورغم ريادة الدراسة الأولى في هـذا النمط واهتمامها بموضوع أو جانب واحد من التراث العام: الأسطوري منه بصفة خاصة واستعراضـها لشعـراء العـرب المتأثريـن بـالمنـاخ الأسطـوري إلا أنها لم تكشف عن استراتيجيـة هـذا التأثـر من جهـة، والآفـاق التي يسعى إليهـا الشعـراء بتوظيفهم لها، كما أهملت الجانب البنائي في القصيـدة الحديثة المعتمدة على الأسطورة، ذلك أن «الدلالـة الفكرية العامة لـلأسطورة ليست إلا جزءا من المهام التي يتحتم على النـاقد القيام بالكشف عنهـا، بل هي جزء لا ينفصل

---

65) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: المرجع السابق.

66) اتجاهات الشعر العربي المعاصر «المرجع السابق».

67) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق.

68) ظاهـرة الشعر المعاصر في المغـرب، مقاربة بنيـوية تكوينيـة، الطبعة الأولى 1979، دار العودة، بيروت ـ لبنان (المرجع السابق).

69) الأسطورة في الشعر المعاصر : أسعد رزوق، دار مجلة آفاق، ط : 1، بيروت 1959.

70) الأسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث : ريتا عـوض، المؤسسة العربية للدراسات والنش،ر ط : 1978/1.

71) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : د. علي عشري زايد، منشورات الشكرة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، ط : 1978/1 ـ طرابلس ـ ليبيا.

عن بقية البناء الشعري للقصيدة».(72) كما تنتقد ريتا عوض المؤلف لكونه لم يبحث «طبيعة الأسطورة من حيث تكوينها في أعماق اللاوعي الإنساني وتكوينها لهذا اللاوعي»(73) ولكونه اعتمد قصيدة ت.س. اليوت «الأرض الخراب» أساسا لدراسته ويظن أن الأسطورة في الشعر المعاصر لم تكن سوى محاكاة لقصيدة اليوت.(74) وقد حاولت ريتا عوض في دراستها السابقة تفادي بعض هفوات التقصير والمنهج في دراسة الأسطورة في الشعر الحديث لأسد رزوق، ورغم الفاصل الزمني بين الدراستين، قرابة عقد ونصف، فإنها بدورها لم تسلم من هفوات أخرى كالإطناب والتفصيل ـ فيما هي تنتقد الأولى بالاختزال والتقصير ـ حيث شغلت معظم فصول الدراسة قضايا نظرية حول الأسطورة: مناهج نقدية، ومدارس فلسفية وفكرية غربية وعربية بحثت في هذا الموضوع، وهو جهد علمي قيم بذلته الدراسة، إلا أنها ولربما بسبب ذلك لم تخصص للقسم التطبيقي الخاص بأسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» ـ وهو جوهر ومركز دراستها ـ سوى جزء يسير من دراستها، وهو القسم الآخير من الفصل الثالث والآخير منها، مما طبع الدراسة بطابع هيمنة التنظير على التطبيق وهي ظاهرة يتقاسمها الكثير من الدراسات النقدية العربية الحديثة.

والملاحظ أن الدراستين السابقتين اهتمتا بتراث إنساني عام هو الأسطورةُ العربية وغير العربية، وهي وسيلة تعبيرية مفضلة لدى جيل من الشعراء الرواد والمتأثرين بشعر اليوت وبكتاباته النقدية وبالمرحلة التي عاشوها، في إطار البحث عن الهوية الثقافية والحضارية التي لم تكن واضحة المعالم في تصورهم ووعيهم من جهة، كما لم تكن واضحة في الواقع العربي يومئذ، وهذا ما يفسر اعتماد الجيل التالي على تراثه الخاص: رموزا وأساطير وأحداثا تاريخية الخ، مما دفع بالنقد والنقاد بدورهم إلى مواكبة هذا التطور في أساليب التعبير عند الشعراء الذين وظفوا هذا التراث العربي الخاص بمختلف أبعاده. وفي هذا الإطار تندرج دراسة الدكتور علي

---

72) شعرنا الحديث... إلى أين ؟ غالي شكري، دار المعارف بمصر، طبعة 1986 ص : 133.
73) أسطورة الموت والانبعاث، المرجع السابق ص : 5.
74) نفس المرجع السابق، ص 5.

عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» حيث تعرض لقضية من أهم قضايا الشعر المعاصر، وهي علاقة هذا الشعر بالتراث وكيفية استخدامه، «ولقد كان خلو المجال من دراسة متخصصة، بالإضافة إلى بكارته وخصوبته هو الحافز الأول لاختيار هذه الظاهرة موضوعا لهذه الدراسة»(75) ويسلك المؤلف فيها أكثر من منهج حيث يدرس الظاهرة في السفر الأول على مستوى تاريخي، وفي الثاني على مستوى تصنيفي متتبعا المصادر التراثية وأبرز الدلالات التي أخذتها شخصيات التراث في شعرنا المعاصر، ويتناول في القسم الثالث الظاهرة على المستوى الفني، وفي السفر الرابع الأخير يتناول فيه أبرز السلبيات والمزالق التي تهدد الظاهرة.

والحق أن الدراسة الأخيرة تعد من الدراسات القليلة التي تبحث علاقة الشعر الحديث بتراثه الخاص، وعلى الرغم من اقتصارها على تراثية الشخوص دون النصوص، فهي مع ذلك تستجيب لمتطلبات هذه المرحلة من البحث والنقد التجزيئي الدقيق لمجموعة من العناصر والظواهر المكونة لمتن الشعر الحديث، وبعد أن يتراكم هذا النوع من الدراسات كيفا وكما، وتستخلص نتائجها المتنوعة موضوعا ومنهجا، يمكن مقاربه موضوع المكون التراثي في الشعر العربي الحديث ودراسته من مختلف جوانبه وأبعاده، وإدراجه ضمن الدراسات العلمية والنقدية الساعية إلى تأسيس نظرية نقدية عربية مؤسسة على قيمه وتراثه.

عبد الله التخيسي

75) استدعاء الشخصيات التراثية، المرجع السابق ص : 8.

الحوارية في النص البديعي
مثال أبي تمام

بقلم : محمد بلاجي

لماذا التناص :

ستتبنى هذه المحاولة استخدام تقنية التناص الداخلي دون غيرها. ولا يعني ذلك أننا سنعزل النص عزلا عن بقية الأطراف المساهمة في العملية الإبداعية ونعني المبدع والمتلقى، إلا أنه تكون لدينا انطباع بأن المبدع يودع نصه كافة الشروط الضرورية لحياته ونمائه وسيرورته أي أن النص تام الخلقة يحتوي على معناه في داخله، ولا ضرورة للالتجاء إلى المعجم العام لفك رموزه وصوره، ويزكى ذلك أن المبدع لا يريد أن يكرر المعجم المتداول وإنما يسعى عن وعي إلى خلق معجم جديد خاص، وهذا يتلاءم مع معنى الإبداع الذي هو الخلق والتجاوز للمألوف. غير أن «الخارج» تبقى له قيمته لأنه هو الكفيل بتأييد طروحات النص وفلسفته بأمثلة عينية واقعية، وبذلك فإن استقلال النص لا يتنافى مع الواقع.

مفهوم التناص الداخلي :

نعني به حوار النص للنص نفسه بالمعنى الكامل للحوار الذي يعني فيما يعنيه التوافق والتعارض والجدال والمشاكسة والمجاملة، وتصب كلها في مصب واحد وهو الائتلاف والتفاهم. إن حوار النص لنفسه يشبه في جزئياته حوار إنسان لإنسان، غير أن حوار النص يصل إلى نتيجة إيجابية وهي الائتلاف على عكس الحوار الإنساني الذي ينتهي إلى نهايات لا حصر

لها فيها الإيجابي وفيهـا السلبي، ولعل السبب فيما ذكر عـن حوار النص هو أنه أكمل دورة حياته وبلغ مـرحلة النضـج والتكامل في حين أن الإنسان هو قيد التكوين والتشوف إلى الكمال.

الوعي بالتناص :

هناك طريقتـان لتحليل هذا النص(1): الأولى أن نقحم عليـه مصطلحات ومفاهيم التنـاص الحديثة برغم أن الشـاعر لم يكن يشغلـه هذا الهاجس. الثانية أن نكشف عـن وعي الشاعر نفسه بهذه التقنية حتـى يكون تحليلنا ذا مصداقية ومقبولية، وقد اخترنا الطريقة الثانية.

لقد أبدع أبـو تمام هذا النص وهو في حالـة وعي كامل كما يتجلى ذلك من تصريحه وتلميحه معا، فأما التصريح فهو قوله:

أنـــا من كســـاك محبـــة لا حلـــة
حبر القصــائد فـوفـت تفـويفــا

متنخل حـــــــلاك نظـم بـــــــدائع
صـــارت لآذان الملـوك شنـــوفـــا

فهو يعي بأنـه (كســا)(2) ممـدوحـه حبرا من الشعر وشيت بطـريقـة منتظمة فيها تناسق(3). ونحن نعلم أن الكسوة يتنـاص بعضـها مع بعضـها الآخر في السدى والألوان والأكمام والتجاويـف وغيرها. وطالما شبه الشعراء

---

1) النص الذي نحلله هنا لأبي تمام في مدح أبي سعيد الثغري، مطلعه:

أطلالهم سلبت دماها الهيفا   واستبدلت وحشا بهن عكوفا

وهو في شرح الصولي لديوان أبي تمام ج 2/ص: 69 ـ 83. بتحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان ـ دار الطليعة بيروت 1978.

2) هنـاك علاقـة وطيدة بين النص والنسيج، قـارن Texte بـ: Textile وانظر في هـذه العلاقة ما قـاله الجاحظ في البيان والتبيين 1/222 «ووصفوا كلامهم في أشعـارهم فجعلوهـا كبرود العصب، وكالحلـل والمعاطف، والديبـاج والوشي وأشبـاه ذلك» ثم ذكر أمثلة كثيرة.

3) «الحلـة لا تكون إلا ثـوبين من جنس واحـد» أدب الكاتب لابن قتيبـة 155 مطبعة السعادة بمصر الطبعة الرابعة 1963.

قصائدهم بـالكسوة غير أنهم لم يفـوا بشرطهم غالبـا فيوفـروا لقصائدهم جمال الكسوة وتفويفهـا، وعلى العكس منهم أبو تمام الذي وفـر لقصيدته هذه تزاويق(4) وفسيفساء تخلب الأبصار ثم الألباب، وهذا هو التلميح الذي قصدناه من قبل.

من أين تبدأ قراءة النص :

هذا النص محير، فإن قرأناه قراءة طردية أنتج لنا معنى مألوفا متداولا لا جـديد فيـه، وإن قرأنـاه قراءة عكسيـة أفصح عن معنى مبتكر يستفـز فكرنا وربما حتى مشاعرنا.

في القراءة الأولى نجد المحطـات المعروفة المتداولة: الافتتاحيـة التقليدية: الأبيات 1 ـ 16.

المدح: الأبيات 17 ـ 52 ويتخلله فخر الشاعر بشاعريته.

أما القراءة الثانية فتبدأ من الأبيات الثلاثة الأخيرة(5):

إن كان بـالورع ابتنى القـوم العلا
أو بـالتقى صـار الشريف شريفـا

فعـلام قـدم وهـــو زان عـامـــر
وأميط علقمـــة وكـــان عفيفـــا؟

وبنى المكـــارم حـــاتم في شركـــه
وســـواه يهدمهـا وكـــان حنيفـــا

هنا نجد الحوار المشـاكس الشاك الذي وظف الاستفهـام الإنكاري بكل عنفه وقساوتـه، واستفزازه. لا ندعي أن الحوار هنا بين الشـاعر ومخاطبه الممـــدوح، فما هـــو إلا حـــوار بين فئتين اجتماعيتين: الأولى تنتصر للقيم

4) برد مفوف أي فيه نقش، نفس المصدر 155.

5) في تـراثنا مـا يزكي الاهتمام بـالمقطع أي الخاتمة من ذلك قول شبيب بن شيبـة: «الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة المقطع وبمدح صاحبه «البيان والتبيين 1/112، الطبعة الرابعة بيروت (تحقيق عبد السلام هارون).

الإيجابية مثل التقى والورع وترى فيها طريقا مأمونا يوصل صاحبه إلى العلا لا محالة. وتنتصر الفئة الثانية للقيم الجديدة التي أفرزها قانون السيرورة الاجتماعية والمتمثلة في المكاسب الملموسة التي حققها بعض الأشخاص الحقيقيين وشهد لهم بها الخاص والعام من أمثال عامر بن الطفيل الذي قدمه الأعشى حين نافر علقمة بن علاثة وعلقمة أفضل منه في دينه(6). وكذلك حاتم طي الذي صار مضرب المثل في الجود ولم يخرج عن الشرك والكفر.

ويستخلص من الأبيات السالفة الذكر مبدأ هام جدا وهو مبدأ الهدم أي هدم القيم الإيجابية وإحلال قيم أخرى محلها.

هل تسعفنا القراءة الأولى حتى نستخلص منها مثل هذا القانون لنكون منسجمين مع المبدأ الذي ذكرناه وهو أن حوار النص ينتهي بالائتلاف والتوافق؟

يقول الشاعر:

أطلالهم سلبت دماها الهيفا
واستبدلت وحشا بهن عكوفا
يامنزلا أعطى الحوادث حكمها
لا مطل في عدة ولا تسويفا

نجد هنا حوارا كذلك بين الأطلال والدمى، وقد كفانا الشاعر مؤونة التنقيب عن المصطلحات المسعفة لنا فذكر لفظتي (سلبت، واستبدلت)، فهنا نجد كذلك قيما تزول (وهي الدمى) وقيما تبقى (وهي الأطلال)، ومن الجلي أننا نجد نفس المبدأ الذي ألمحنا إليه وهو الهدم، فقد تهدمت الدمى الجميلة ويقصد النساء واستبدلت بالوحوش، أي تهدمت قيم نبيلة حميدة وحلت محلها قيم وحشية.

ولعل سائلا عن المتسبب في هذا الهدم، فنقول بأن الجواب موجود في البيت الثاني إذ يعزو ذلك إلى الحوادث أي الزمان الذي لا يمطل في الوعود ولا يسوف الضربات. وقد حضر الزمان ومشتقاته ثلاث عشرة مرة في

---

6) انظر: في هذه المنافرة كتاب الأغاني 16/283 وما بعدها (دار الكتب).

النص بأشكال متعددة، والدهر هنا هـو نفس الدهر الذي غير القيم في آخر القصيدة.

الهدم والتحول :

إن أجـزاء القصيـدة منسجمة مـع نفسها، ومعجمهـا كلـه يتنـاص مع مفهومي الهدم والتحول، وسنختبر ذلك فيما يلي:

نجد في قسم المدح أن الممـدوح هدم بعض القناعـات والقيم وحولها إلى شيء جديد كما في قوله:

عــاقــدت جــود أبي سعيــد إنــه
بـدن الـرجـاء بــه وكـان نحيفـا
إن غاض ماء المزن فضت وإن قست
كبـد الــزمـان علي كنـت رؤوفـا
وإذا أخـــلاقهـم نبت أو أجــــدبت
أنشأت تمهــد لي خـلائقــا ريفـا

ففي الحالة الأولى نجـد أن الرجـاء تحول من النحافـة إلى البدانـة، وفي الثانية نرى أن الجدب تحول إلى فيضان، والقساوة تحولت إلى رأفة.

هنــا نجد كـذلك قيما تتهدم وقيما تبقى وتـدوم، غير أن إشكالا يطـرح علينـا هنـا وهـو: أن القيم التي تتهـدم هنـا هي السلبيـة والتي تبقى هي الإيجابية، فكيف نوفق بين هذه الحالة والحالتين اللتين رصدناهما في بداية القصيدة وخاتمتها؟

إن المتسبب في الهدم والتحـول أولا هو القـدر وهو يسير بـاتجاه عكسي للممـدوح، إن الممدوح إنســان يسير بعكس اتجاه القدر. إن الإنســان يبنى والقدر يهدم، الإنسان يسعى إلى الفضيلـة وإلى خير بني جنسه ويتدخل في الخلق مجازا فيحول خلقة الرجاء من النحافة إلى البدانة، ويحول الجدب إلى فيضــان، والقساوة إلى رأفـة، إنــه بعبـارة أخرى يحول الطبيعـة لمصلحتـه ومصلحة بني جنسه.

وعندما نصل إلى فقرة الفخر نجد الشاعر يقول:

أنا من كساك محبة لا حلة   حبر القصائد فوفت تفويفا

فهو بدوره يهدم قيما متداولة (الحلة) ويضع بدلها قيما جديدة (كسوة المحبة المفوفة). فالشاعر يسير في نفس طريق الممدوح وطريق الإنسان فيعاكس القدر ويتحداه بالبناء الجديد، بالإبداع. إنه يخرج من سكونية القدر التي يريد فرضها على الإنسان إلى ديناميكية المبدع الخالق باستمرار لقيمه.

ونقف في نفس الفقرة عند هذه الأبيات:

هذا إلى قدم الذمام بك الذي
لو أنه ولد لكان وصيفا
وحشا تحرقه النصيحة والهوى
لو أنه وقت لكان مصيفا
ومقيل صدر فيك باق روعه
لو أنه ثغر لكان مخوفا

إن التناص الشكلي والصيغي والتركيبي والبلاغي بين هذه الأبيات الثلاثة واضح لذلك سأتجاوزه إلى مبدأنا العام وهو الهدم والتحول. فالشاعر هنا:

يهدم الذمام (الحرمة) ويحوله إلى وصيف.

يهدم الحشا ويحوله إلى مصيف.

يهدم الصدر ويحوله إلى ثغر مخوف.

فالشاعر وهو مبدع خلاق يسلب الدهر صفة الخلق ليمارسها هو بنفسه على مخلوقاته الخيالية، ونجد أن الهدم هنا حيوي يتيح للمبدع أن يحقق ذاته أمام جبروت القدر.

القدر من جهتين :

نجد أن الشاعر والممدوح معا قد مارسا حريتهما أمام جبروت القدر، فاستطاع الممدوح أن يخرج بأبي تمام (أي الإنسان) من الضنك والعوز والمسغبة إلى الاكتفاء، فقد تدخل ضد القدر ليرسم للشاعر مصيرا مشرفا وحياة سعيدة كما يتجلى في البيت:

إن غاض ماء المزن فضت وإن قست   كبد الزمان علي كنت رؤوفا

وبالمقابل فإن الشاعر استطاع - ولو بالخيال - أن يعاكس القدر فيحول بعض المخلوقات من صفة إلى صفة ومن خلقة إلى خلقة، فهل يعنى ذلك أنهما قد تحررا معا من القدر؟

إن القدر جعلهما بين كماشتين جبارتين لاتنيان تضيقان من زاوية انفراجهما: الأولى هي القدر مخرب الآمال ومشتت الأحباب في القسم الأول. والثانية هي القدر مهدم القيم والمزعزع لثقة الإنسان في مبادئه في خاتمة النص.

إن الدهر لا ينى عن الهدم وإن ظن الإنسان أنه غافل عنه وأنه قد تخلص من قبضته.

لقد حاول الإنسان (وهو الممدوح هنا) أن يحول الدهر لصالحه ولكن بلا جدوى، قال الشاعر:

وحلاوة الشيم التي لو مازجت   خلق الزمان الفدم عاد ظريفا

ذلك أن القدر هو المتحكم في سلوك الإنسان كما ورد في النص بصريح العبارة:

عُمَريّ عُظم الدين جهميّ الندى   ينفي القوى ويثبت التكليفا

فالإشارة واردة إلى جهم بن صفوان وهي تعني الإيمان بمذهبه في الجبر، ذلك أنه يقول: «إن الإنسان لا يقدر على شيء، ولا يوصف بالاستطاعة، وإنما هو مجبور في أفعاله، لا قدرة له، ولا إرادة، ولا اختيار... وتنسب إليه الأفعال مجازا كما تنسب إلى الجمادات... وإذا ثبت الجبر فالتكليف أيضا كان جبرا»(7). وبهذا تكون الأفعال المنسوبة لأبي تمام وللممدوح من قبيل المجاز لا الحقيقة، وتلك هي الفكرة العميقة التي نستخلصها من خلال القراءة الطردية خاصة.

مفهوم الائتلاف :

قد يظن القارئ أن حوار النص انتهى إلى اختلاف وإلى قطيعة لسبب بسيط وهو أن الإنسان (الشاعر والممدوح) يبني قيما إيجابية ويقضي على

7) الملل والنحل 1/87 البابي الحلبي 1967.

الرذيلة على عكس القدر، فهنـا نجد عدم تجانس في المبدأ، أي أن الحوار بين الإنسان والدهر وصل إلى طريق مسدود.

الحقيقة أن حوار النص انتهى إلى الائتلاف والانسجام وذلك على فرض أن النص لا بـداية ولا نهايـة له مثـل القدر، فهـو نص دائري أوله آخـره وآخره أوله(8). والحرب الـدائرة فيـه سجـال: القــدر يعمل عملـه فيخلف ضحايا، والإنسان يبـدع ـ مادام حيا ـ وينال من القـدر لأنه يكرس بعض القيم ولو لبعض الوقت.

وهكذا نجد أن عبقـرية أبي تمام الفذة أسلمته مقـاليد الإبداع والحدس الخلاق فخلق هذه القصيدة الدائرية وبناها على جدلية الهدم والتحول.

بداية النص :

الظاهر أن بـداية النص هي الكلمة الأولى فيه، وهـذا صحيح من وجهة نظر ظاهـراتية إلا أنه لا يثبت عند الفحص والتـدقيق. فبالنسبة لهذا النص نجد أن بداياته الممكنة هي:

أ ـ أراد الشاعر أن يمدح خصلة معينة في ممدوحه كأن تكون الشجاعة أو الكرم أو العلم، فترتيبها في النص لا يعني ترتيبها في ذهنه، لذلك فإن هذا القسم بحسب تجنيس القصيدة تداوليا في غرض المدح كان الأولى بالتقديم.

ب ـ أراد الشـاعر أن يفتخـر بشاعريتـه، وحسب مبدأ التـواضع فـإن الإنسان يؤجل الفخر إلى ما بعد المدح لكيلا يرمي بالأنانية.

ج ـ يقدم الشاعر النصيحة لمدوحه:

سأقول قولة ناصح لك ينتحى   قلبا نقيا في رضاك نظيفا

وكان الأجدى أن تقدم النصيحـة على ما سواها حتى لا تضيع في زحمة الكلمات وحرارة المشـاعر، غير أن آداب الخطاب تدعـو إلى تأجيل النصيحة إلى ما بعد التمهيد لها بالمدح وإظهار الفضائل.

---

8) يؤكد ذلك قـول الدكتور مصطفى سويف: «والظاهر أن نهايـة القصيدة تكون على الـدوام ذات صلة واضحـة ببدايتهـا، وبذلك يتم للشـاعر تحقيق فعل متكـامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وإن لم يكن هو بالضبط، لأنه عود إلى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة» الأسس النفسية للإبداع الفني ص: 297 دار المعارف بمصر 1959.

هذه كلها بدايات ممكنة لهذه القصيدة، فكيف رتبها أبو تمام؟ وبأي مقياس؟ وما موقع المقدمة التقليدية في ذلك؟

لاشك أن هذا الترتيب لا يخضع لمقاييس منطقية أو تاريخية وإنما يخضع لمقياسين فني ونفسي(9) يخدمان استراتيجية الحوارية في النص، فالحوار في المقدمة ذو بعد تراجيدي عنيف لأن المتحاورَيْن غير متجانسين، فالمحاوِر وهو الدهر عتيد عنيف، والمحاور وهو الدمى رقيق لطيف ضعيف، وقد انتهى هذا الحوار في لمحة البصر وفي بيت واحد هو البيت الأول.

إن هذا المدخل التراجيدي مهم جدا لأنه بمثابة العنوان للنص، فهو يدفع القارئ إلى اتخاذ موقف مبدئي وبأقصى سرعة، وهذا الموقف هو الذي سيوجهه في قراءة النص بأكمله بواسطة المقدمة ـ العنوان. فهذا المدخل لا يخدم الوظيفة النفسية التي سنها ابن قتيبة، وهو ليس حشوا كما يعتقد بل هو عضو لا ينفصل من جسم القصيدة وهو يؤدي وظائف في غاية الأهمية كما أسلفنا.

ومتى تحددت البداية وعرفت وظيفتها وبلغت مرماها، فإن ترتيب بقية الأجزاء يخضع لقوانين التداول أو التقاليد المسنونة التي ذكرنا بعضها: الابتداء بالمدح وتأجيل الفخر بعده، ثم تقديم النصيحة بعد أن تزول الوحشة بين طرفي الخطاب. والذي نريد أن نقرره هنا هو أهمية المدخل في توجيه مسار النص وفي توجيه مسار القراءة أيضا.

الخاتمة :

تعمدنا عدم الخوض في مصطلحات التناص غير أنها توجد في خلفيات التحليل وذلك لكي لا نثقل النص ونهمشه لصالح الحديث عن المنهج، كما هو متداول في نقدنا الحالي، ولنا مبرر آخر وهو أن نقدنا يحتاج إلى التحرر من ربقة المصطلحات والخروج من شرنقة التحجر إلى ميدان الإبداع الخلاق. وأخيرا مادمنا نؤمن بالحوارية فإننا تركنا النص يفصح عن بعض مكنوناته وكنا نحن منصتين جيدين لنبضاته واهتزازاته.

محمد بلاجي

9) انظر في ذلك «خطوات الإبداع» ضمن كتاب د. مصطفى سويف، ص: 280 ـ 288. المذكور سابقا.

المكون الموسيقي في المتن الشعري
الإيقاع الداخلي

محمد الهاشمي

يعرف الشعر في «نظرية الأدب» بأنه تنظيم لنسق من أصوات اللغة(1) ذلك أن الجانب الصوتي هو أهم ما يلفت الانتباه في الشعر، ويحدث التأثير الجمالي الموسيقي لدى متلقيه.

ولا تنحصر موسيقي الشعر في الوزن والقافية، بل تتجلى أيضا في عنصر لا يقل عنهما أهمية، هو الإيقاع الداخلي ويقصد به ذلك التلوين الصوتي المنبعث من جرس الحروف ورنين الألفاظ وتنسيق التراكيب واعتماد التكرار.

إن الشعر يستمد إيقاعه الموسيقي من نظام داخلي يتبلور في الترددات الصوتية والتقابلات المعنوية، والتي تعمل بموازاة مع الوزن والقافية.

ويمكن الحديث عن الإيقاع الداخلي انطلاقا من مفهوم التلفظ المزدوج كما حدده اندريه مارتيني، ويقوم هذا المفهوم على أن كل وحدة من وحدات الكلام أي المونيمات تتكون بدورها من وحدات أصغر هي الفونيمات، فالتلفظ الأول يتم بواسطة المونيمات وهي وحدات لغوية متتابعة، ذات شكل صوتي يقترن بدلالة، أما التلفظ الثاني فيتم داخل الوحدات نفسها، ويتألف من الفونيمات أي الوحدات الصوتية المحدودة العدد والمؤلفة للمونيمات.

1) أوستن وارين ورينيه ويليك ترجمة محيي الدين صبحي ص 205.

وحسب مبدأ الاقتصاد فإن التلفظ المزدوج هو الذي يجعل اللغة ـ وسيلة التواصل ـ تنقل عددا لا حد له من الدلالات بعدد محدود من الفونيمات.

وينبني على هذه التعددية في المدلولات، ومحدودية الدوال، بروز التجانس الصوتي جزئيا أو كليا في اللغة، ولذا تتدخل في الكلام قاعدة التعويض بطريقة عفوية لتحاشي كل ما من شأنه أن يحدث تشويشا في سلامة الرسالة، وإذا كان هذا شأن الخطاب النثري، فإن الخطاب الشعري يسعى لهدم هذه القاعدة، بحرصه على توفير التماثل الصوتي مما يؤدي إلى إعاقة عملية التواصل(2) وهناك أوجه لقاء بين التماثل الصوتي وبين القافية، لأن مهمة كل منهما واحدة، إلا أن الفرق بينهما واضح لأن للقافية موضعا معينا لا تتعداه إلا في حالة خاصة هي حالة التصريع أو التقفية، أما التماثل الصوتي فيمكن أن يجد مكانه على مختلف أجزاء البيت، مما يجعل إمكاناته الإيقاعية أقوى وأوسع من إمكانات القافية.

ويركز القدماء من النقاد العرب على العناية بجمال الصياغة وحسن الألفاظ وجودة السبك كأنهم كانوا يرون أن الأولين استنفدوا الحديث في المعاني فلم يتركوا فيها مجالا للقول، وأغلب ما كتبوه يتعلق بجمال اللفظ وجمال التعبير عنه يقول الجاحظ: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»(3) وسئل الأصمعي من أشعر الناس؟ فقال: «من يأتي إلى المعنى الخسيس، فيجعله بلفظه كبيرا، أو إلى الكبير، فيجعله بلفظه خسيسا»(4).

ويقول المرزوقي في مقدمة الحماسة نقلا عن بعض البلغاء بصدد الحديث عن الألفاظ والتراكيب: وإذا «جاء ما حرر منها مصفى من كدر العي والخطل، مقوما من أود اللحن والخطأ، يموج في حواشيه رونق

---

2) جان كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ص 75.

3) الحيوان جـ 2 ص 131 ـ 132.

4) ص 5 ـ 6.

الصفاء لفظا وتركيبا، قبله الفهم، والتذ السمع، وإذا ورد على ضد هذه الصفة، صدىء الفهم منه، وتأذى السمع به، تأذي الحواس بما يخالفها»(5).

وقد أسهم اللغويون والبلاغيون القدماء، في إغناء الدراسات الصوتية، فتحدث ابن جني في «الخصائص» عن الصلة بين الأصوات والدلالات، ووضع قواعد تربط بين بعض المصادر ودلالاتها، واهتم البلاغيون والنقاد بما يحقق المتعة الصوتية، فبحثوا في فصاحة الكلمة بخلوها من التنافر ووضعوا قواعد لا حسن التراكيب، فاشترط قدامة في اللفظ «أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة»(6) وأرجع ابن سنان الخفاجي حسن الألفاظ إلى تباعد مخارج الحروف، يقول: «إن الحروف أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، والألوان المتباعدة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، وجل كلام العرب مبني على التأليف من الحروف المتباعدة، ولحروف الحلق مزية، من القبح إذا تقاربت»(7).

ورد عليه ابن الأثير بأن «حاسة السمع هي الحاكمة بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح»(7) مستدلا باستحسان كلمة «جيش» و«فم» وهي متقاربة مخارج الحروف.

وتنحصر المكونات الإيقاعية كما وردت في الشعر القديم في قسمين كبيرين هما:

I ـ إيقاع الألفاظ   II ـ النظم

I ـ إيقاع الألفاظ : وينقسم بدوره إلى عنصرين رئيسيين هما:

1 ـ العنصر الصوتي   2 ـ العنصر الدلالي

---

5) نقد الشعر ص 74.

6) سر الفصاحة ص 60 ـ 61.

7) المثل السائر ص 92.

1) العنصر الصوتي :

وأقل صوره ذلك التوازن الذي نحسه بين الكلمتين الأخيرتين دون مراعاة مخارج الحروف، ويتمثل في الشعر فيما يسمى بالموازنة، ويمكن حصره في ثلاثة عناصر هي:

أ الموازنة :

وتتمثل في ورود الأجزاء متعادلة أي على وزن واحد لكنها مختلفة المخارج، ونمثل لها بقول البحتري :

رق لي من مدامع ليس ترقا وارث لي من جوانح ليس تهدا(8)

لنتأمل شطري البيت نجد التماثل بينهما تاما، فكل كلمة في الشطر الأول إلا وتجد مماثلة لها في الشطر الثاني :

رق	توازن	وارث
لي من	تتكرر	لي من
مدامع	توازن	جوانح
ليس	تتكرر	ليس
ترقا	توازن	تهدا

هناك أيضا تساوي عدد الأجزاء في كل شطر، وهناك تواز باعتبار مكونات الجملة في كل من الشطرين.

وأخيرا هناك اختلاف في مخارج الحروف بالنسبة للأجزاء المتوازنة

ب ـ الترصيع :

ويشترط فيه قدامة : «...تساوي الألفاظ في البناء، واتفاقها في الانتهاء، وتقابل الأجزاء، مع الاتفاق في وزن الكلمات في كل من الجزأين»(9).

ونمثل له بقول أبي الطيب :

قليل عائدي، سقم فؤادي كثير حاسدي، صعب مرامي

---

8) ديوان البحتري جـ 2 ص 712 ط دار المعارف.

9) جواهر الألفاظ ص 3.

عليل الجسم، ممتنع القيام شديد السكر، من غير المدام.

ولنتأمل البيت الأول، فيمكن أن يدرس التماثل فيه من عدة زوايا(10):

أولا : على مستوى الجمل :

نحس بالتقسيم الثنائي والتماثل الصوتي، مما يحدث إيقاعا داخليا في البيت، إذ أن كل جملة في الشطر الأول إلا وتجد مثيلتها في الشطر الثاني :

قليل عائدي	توازن وتماثل صوتيا	كثير حاسدي
سقم فؤادي	توازن	صعب مرامي

ثانيا : على مستوى الكلمات :

كل كلمة في الشطر الأول إلا وتجد لها مثيلا في الشطر الثاني :

قليل	توازن	كثير
عائدي	توازن وتماثل صوتيا	حاسدي
سقم	توازن (تقريبا)	صعب
فؤادي	توازن	مرامي

ثالثا : على مستوى الحروف :

تشابه أواخر الجمل الثلاثة من حيث القافية الداخلية، مما يحدث تجانسا صوتيا يزداد رنينا وامتدادا باتصال الدال بياء المد في الجمل الثلاثة، وفي الجملة الرابعة، تبقى ياء المد كقاسم مشترك بين الجمل الثلاثة، وتحل الميم محل الدال، محدثة صوتا مغايرا داخل البيت لكنه مماثل لنهاية الموالي (المدام)، ويكون ذلك التسميط إذ تكون القافية بمثابة السمط، والأجزاء المسجعة بمثابة حبات العقد واختلاف القافية هنا عن القوافي الداخلية ضرورة فنية اقتضتها وحدة البيت من الناحية الصوتية، حتى يهتدي السامع للتتابع الصوتي إلى أن الاختلاف يعني نهاية البيت، هذه النهاية التي تتفق على نطاق أشمل مع باقي النهايات الأخرى في الأبيات، لتحدث رنينا موسيقيا جديدا.

---

10) ديوان المتنبي جـ 3 ص 145 ـ 146 ط دار الفكر.

رابعا : على مستوى الحركات :

إن كل حركات الشطر الأول تجد مثيلات لها في الشطر الثاني - باستثناء حركة واحدة - فهناك الضمتان اللتان تردان بالتعاقب في أربع كلمات من الكلمات الثمانية المشكلة للبيت: لُ، مُ، رٌ، بٌ، مما يشكل في المجموع ثماني ضمات بنسبة ضمة واحدة لكل كلمة، وتسود الكسرة معظم أجزاء البيت، وهي لا ترد إلا ملازمة لياء المد - باستثناء حالة واحدة - مما يجعل الحيز الزمني الذي تشغله مضاعفا لي، دي، ق، دي، ثي، مي، وأخيرا هناك الفتحة وقد وردت خمس مرات وحدها، وأربع مرات ملازمة لالف المد: ق، عا، س، وَا، كَ، حَا، صَ، مَ، رَا.

إن هذا التداخل بين مختلف الحركات، والحضور البارز لحروف المد مما يكسب البيت غنى في الدلالات.

فالبيت يتوفر فيه التوازن، لأن كل كلمة من كلمات الشطر الأول إلا وتجد ما يوازنها في الشطر الثاني، ويتوفر فيه أيضا التساوي لأن عدد الأجزاء متساو في كل شطر، كما يتوفر على التوازي لأن تركيب الجملة في الشطرين واحد.

وأخيرا هناك النهايات المتشابهة، أي القوافي الداخلية التي تحدث التماثل الصوتي داخل البيت، إضافة إلى قافية البيت التي تحدث التماثل الصوتي مع بقية الأبيات.

جـ - الترصيع المجنس :

ويقصد به التماثل الصوتي شبه التام بين شطري البيت، ونمثل له بهذا البيت:

فمكارم أوليتها متبرعا   وجرائم ألغيتها متورعا(11)

في هذا البيت هناك مجموعتان صوتيتان يمثل الشطران طرفيها، ويكاد الشطر الثاني فيها يكون صورة صوتية من الشطر الأول، فهناك توازن بين الكلمات الثلاثة في الشطرين، وبالتالي تساو وتوازٍ، ولنتأمل جوانب التجانس الصوتي في هذا الجدول:

---

11) المثل السائر ص 161.

عموديا / أفقيا	الخانة الأولى	الخانة الثانية	الخانة الثالثة
الشطر الأول	فمكارم	أوليتها	متبرعا
الشطر الثاني	وجرائم	ألغيتها	متورعا
الخصائص المشتركة	توازن سجع	توازن جناس	توازن ـ جناس تقفية (تصريع)
نسبة	٪40	٪ 85	٪ 83

وتبلغ نسبة التجانس الكلي بين الشطرين تقريبا 70٪ ويلاحظ التدرج في تكثيف التجانس الصوتي، فكلما اقتربنا من النهاية ـ نهاية البيت أو الشطر ـ كلما كان التجانس أكثر، ويمكن التمثيل له بنظرية ياكبسون في تعريفه للأسلوب بأنه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، فمحور الاختيار (الخط العمودي): يتحكم فيه الشاعر بإيجاد مقاطع من شأنها إحداث التجانس الصوتي في أقصى ما يتحمله البيت بشرط تفادي الالتباس، ولذا كان التشابه، وكان الاختلاف أيضا، مع الغلبة للتشابه الذي بدأت نسبته بـ40٪ في الكلمة الأولى وانتهت بـ84٪ في الكلمتين الأخيرتين. ومحور التوزيع (الخط الأفقي): ويخضع فيه جانب للقواعد، بينما يترك آخر لإبداع الشاعر، وفي الجانب الأول الخاضع للقواعد نجد القواعد فيه تركيبية وعروضية، تركيبية أو (نحوية) لأن الصيغ الثلاث في الشطرين متشابهة: الأولى: جمع، والثانية: فعل وفاعل ومفعول به، والثالثة حال، وعروضية: لأن كل صيغة من الصيغ الثلاث تعطينا عددا محددا من المقاطع: الأولى تتكون من خمسة مقاطع، وتعطينا: «متفاعلن» والثانية من أربعة مقاطع (لدخول الأضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك)، وتعطينا متفاعلن في الشطرين، والثالثة من خمسة مقاطع وتعطينا متفاعلن في الشطرين. وقع التطابق إذن بين النحوي والعروضي، لأن كل صيغة من الصيغ النحوية أعطتنا تفعيلة من التفاعيل العروضية. وحتى على مستوى البصر ـ ونعلم عناية القدماء بالخط وخصوصيته ـ فبالإضافة إلى التماثل بين الشطرين الذي هو أول ما يصدم العين، هناك تماثل خطي في كتابة

الكلمات المتشابهة، ومثل هذه الأبيات، حين تكتب يركز فيها على أوجه الشبه حتى تبرز للعين.

يضاف إلى ذلك أن هذا اللون من الشعر كتب ليقرأ، ولذا كان فن الإنشاد، وقد عرف بعض الشعراء ببراعتهم في هذا الميدان، وكان البعض ممن لا يجيدون الالقاء، يطلبون من غيرهم إنشاد شعرهم ودور الالقاء هذا إبراز التشابه لإمتاع السمع مع التأكيد على نبر مواضع الاختلاف نبر شدة دفعا للالتباس. وقد مثل لها جان كوهن بعبارة: je ne peux, ni ne veux

أي أن النبر يقع على المقطعين المختلفين. وأن مواضع الاختلاف في البيت هي مواضع النبر:

ألفيتها : ألغيتها : متفاعلن : متبرعا : متورعا : متفاعلن حيث يلتقي النبران اللغوي والشعري.

2 ـ العنصر الدلالي :

وكما يتمثل الإيقاع في اللغة من حيث هي أصوات، يتمثل فيها كذلك من حيث هي دلالات، وأبرز صورة للعنصر الدلالي عند قدامة ما سماه بالتكافؤ، ويعني توازن المعاني، ويعده قدامه من نعوت المعاني وهو: «أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان فيأتي بمعنيين متكافئين»(12) ويزيد قدامة هذا التعريف وضوحا إذ يقول: «والذي أريده بقولي متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين، إما من جهة المضادة أو السلب أو الإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل(13).

والتكافؤ عند قدامة هو ما قصده البلاغيون بالطباق، فهو مقابلة في أبسط صورها، وهو عنده كل توازن، يتعلق بالمعاني، ويكاد يشمل كل أقسام التقابل حتى إنه يمكن أن يقال إن كل مقابلة هي تكافؤ، حسب ما استنتجه عز الدين إسماعيل(14) فكأن قدامة حسب هذا الاستنتاج لا يميز بين الطباق والمقابلة لأنهما ينضويان معا تحت مفهوم التكافؤ، إلا أننا نجد

12) نقد الشعر ص 147.

13) المصدر نفسه ص 147 ـ 148.

14) الأسس الجمالية في النقد العربي ص 232.

قدامة يفـرد للمقابلة حيزا من كتـابه «نقد الشعر» يبرز فيه صحـة المقابلة فيقول: «وهو أن يصنع الشـاعر معاني يريـد التوفيق بين بعضـها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يـوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشترط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضد ذلك»(15).

وقد تنـافس الشعراء القـدماء، وتفننوا، في إحـداث ألوان من التـوزنات المعنوية بين أشطر الأبيات، واستطاعوا أن يحققوا فيها ما حققوه في العنصر الصوتي من تـوازن وتساو وتواز، إضـافة إلى التكافـؤ ولنتأمل هذا البيت للبحتري:

يتأبى منعا، وينعم اسعـا فا، ويدنو وصـلا، ويبعد صدا(16) فكل كلمة من كلماته إلا ونجد لها موازنا معنويا أي ما يكافئها أو يطابقها:

يتأبى	تطابق	وينعم
منعا	تطابق	إسعافا
ويدنو	تطابق	ويبعد
وصـلا	تطابق	صدا

ثم إن كل جملة في الشطر الأول إلا ونجد ما يقابلها في الشطر الثاني :

يتأبى منعا	تقابل	وينعم إسعافا
ويدنو وصـلا	تقابل	ويبعد صدا

فالتقـابل إذن حاصـل في كل شطر على حـدة بين الكلمات والجملة. وفي مثال آخر للشاعر نجد المقابلة تتم بين الشطرين:

فرونق الشمس أحيانـا يضاحكها وريق الغيث أحيانـا يباكيها(16) فكل شطر في البيت يعطينا صورة متكاملة ومقابلة للصورة في الشطر الثاني.

فرونق الشمس	تقابل	ريق الغيث
فرونق الشمس إحيانا يضاحكها	تقابل	وريق الغيث أحيانا يباكيها

يضـاف إلى هـذا أن الشاعر لم يكتف بـالتوازن المعنوي في المقـابلات بل تعداه إلى أحداث توازن بين أجزاء الطرفين:

15) ص 141.

16) ديوان البحتري جـ 2 ص 711 ط دار المعارف.

فرونق	توازن	وريق
الشمس	توازن	الغيث
يضاحكها	توازن (تقريبا)	يباكيها

إضافة إلى التساوي في عدد الأجزاء، والتوازي، ويبرز التداخل ما بين مكونات الإيقاع في عنصريها الصوتي والدلالي، مما يحدث في البيت نسيجا من المؤالفة والمخالفة، يتحقق معه الإيقاع في أجلى صوره.

II ـ النظم :

وينطلق مفهومه عند النقاد القدماء من اعتبار الكلمة لا قيمة لها في حد ذاتها، وإنما تبرز قيمتها في نوع العلاقة التي تربطها بغيرها من الكلمات، يقول ابن الأثير: «إن تفاوت التفاضل يقع في تركيب ألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها، لأن التركيب أعسر وأشق»(17).

ويعمق عبد القاهر الجرجاني البحث في هذا الاتجاه فيتساءل: «هل تجد أحدا يقول هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها»(18).

وينبني على هذا أن المعنى الناتج من علاقة الألفاظ بعضها ببعض يتغير بتغير هذه العلاقة، إلا أن تغيير العلاقة ينبغي أن يكون متوازنا توازنا عكسيا مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ، مما يحدث نوعا من التقابل سماه النقاد «العكس» وهو عند العسكري: «أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول، وبعضهم يسميه التبديل، وهو مثل قول الله عز وجل: ﴿**يخرج الحي من الميت، ويخرج الميت من الحي**﴾(19)، ونجد مثالا له في قول الشاعر:

قد يجمع المال غير آكله ويأكل المال غير من جمعه

ففي الصورة تقابل معنوي معكوس، أي أن الصورة انتهت بما بدأت به، وهذا ما يسمى عند النقاد والبلاغيين بـ«رد العجز على الصدر»

---

17) المثل السائر ص 88.

18) دلائل الاعجاز ص 41/42.

19) كتاب الصناعتين ص 192.

أو «التصديـــر»، أو «التوشيح» أو «التسهيـــم» ويستشهـــد لــه الآمـــدي بقول زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم(20) ويقول بعد استشهادات أخرى «هذا هو الكـلام الذي يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض، إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه»(21).

أما بـالنسبـة للـدارسين المحـدثين فيرجـع إبـراهيم أنيس عسر النطق بالحروف المتجاورة إلى سببين هما:

1 ـ الجهد العضلي 2 ـ قلة الشيوع

ويستنتج أن أسهل الكلمات نطقا تتركب من الحروف : ل، ن، م، د، ت، ب، وأحرف المد. وأرجع الثقل في تنافر الكلمات مجتمعة إلى سببين:

1 ـــ وجود حـرف من الحروف التي تتطلب جهدا عضليـا يتكرر عـدة مرات.

2 ـ زيادة تكرار الحرف عن نسبة شيوعه في اللغة العربية.

وحـدد الحروف التي تحتـاج لجهـد عضـلي بأنها هي: حـروف الحلق، حروف أقصى اللســان، حروف وسط اللسان، حروف الأطبـاق، كما حدد نسبة شيوع الحروف معتمدا على نص قـرآني من ألف حرف، فأوجد عدد تـردد الحروف فيه ووصل إلى أن أعـلاها تـرددا هـي: اللام بـــ127 مرة، والميم بـ124، والنون بـ112 مرة، وأن أدنـاها ترددا هي الغين والثـاء بـ5 مرات، والزاي والطـاء بـ4 مرات والظـاء بـ3 مـرات، وحاول تطبيق هـذه النتيجة على الشعـر فافترض شطـرا من بيت يشتمل على 20 حرفا ووصل إلى الضوابط الآتية:

ينبغي أن يشمل هذا الشطر على :

1 ـ 3 ـ أو 4 من : ل، م، ن.

2 ـ 2 ـ أو 3 من : ك، وهـ، ت، ي، ب، ك.

3 ـ 1 ـ أو 2 من : ر، ف، ع، ق، س، د.

---

20) الموازنة ص 364.

21) ص 366.

4 ـ 1 ـ من : ذ، ج، ح.

5 ـ باقي الحروف وهي النادرة الشيوع(22).

وهذه الضوابط تقريبية ولاشك، وهي في الوقت نفسه نمطية، استخرجت من نص قرآني، وليس من الشعر، وفي الشعر كما يرى بعض الدارسين الروس: «ينبغي التمييز بين» الدافع الإيقاعي» وبين النمط، فالنمط سكوني ترسيمي، و«الحافز الإيقاعي» ديناميكي تقدمي... وهذا الحافز يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر»(23).

وقد عرفنا أنه بقدر ما يتفادى الخطاب النثري تكرار الفونيمات باعتماده قاعدة التعويض، فإن الخطاب الشعري على العكس يتعمدها لما تحققه من متعة صوتية، ولأن عبقرية الشاعر لا تحدها قواعد أو قيود، ما دام الشعر نفسه حالة خاصة من النثر.

وبالنسبة للدراسات الأجنبية، فإن جهود بريك: O.BRIK وهو من الشكلانيين الروس ـ تعتبر ذات أهمية، فقد اتجه وجهة خاصة في دراسة الترددات الصوتية التي ميز فيها العوامل الآتية: عدد الأصوات المكررة، وعدد التكرارات، ونظام الأصوات في كل من المجموعات المكررة ومكانة الصوت المكرر في الوحدة العروضية(24).

وهناك دراسة أخرى لشاسري لابري J.P CHAUSSERIE La prée في كتابه: "L'architecture phonique du vers" تبناها جوزيف ميشال شريم في كتابه: «دليل الدراسات الأسلوبية» في دراسته للأصوات اللغوية والهندسة الموسيقية، واعتمد فيها على ما سماه بتنسيقات الأصوات، فقسمها إلى تنسيقات متصلة، ومنفصلة ومفروقة ومجموعة، وعلى ما سماه هندسة صوتية إذا ما توافق التنسيق مع المقطع النبري أو أخر الأجزاء أو أول الشطر أو آخره، وقد قسم هذه الهندسة الصوتية إلى ستة أنواع هي:

---

22) موسيقى الشعر ص 21.

23) نظرية الأدب ص 220.

24) Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage p 244

الهندسة الإيقاعية، الهندسة الخاتمة الهندسة الفاتحة الهندسة المحيطة، الهندسة الرابطة، الهندسية التأليفية، وهذه الدراسة تستحق وقفة خاصة لإبراز مدى فاعليتها مهما تنوعت النصوص.

وأخيرا هناك بعض المحاولات الجادة لإيجاد صلة في الشعر بين الفونيمات والمعنى... من هذه المحاولات جهود M. Grammont فيما يتعلق بتعبيرية الشعر الفرنسي «فقد صنف كل الحروف الصوتية والساكنة في الفرنسية ودرس تأثيراتها المعبرة لدى الشعراء، فوجد على سبيل المثال: أن الأحرف الصائتة تستطيع التعبير عن الصغر والسرعة والرشاقة وما شابه ذلك»(25)، ويذهب مؤلفا نظرية الأدب إلى «أن التجارب السمعية يمكن أن تثبت الترابط الأساسي بين الحروف الصائتة الأمامية (e, i) والموضوعات الرقيقة السريعة، المشرقة الجليلة، ومرة أخرى بين الحروف الصائتة الخلفية (o, u)، والموضوعات الثقيلة البطيئة السمجة المظلمة... وأن الحروف الصامتة يمكن أن تقسم إلى حروف مظلمة (شفوية وحلقية) ومضيئة (لثوية وحنكية)(26).

وقريب من هذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس حين قسم الحروف إلى قسمين: «أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف، صفاتها ووقعها في الآذان، وربما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة: الخاء، القاف، الجيم، الضاد، الطاء، الظاء، الصاد»(27).

ورغم ما يبدو من تشكيك في وجاهة هذا الاتجاه، وما اتهمت به دراسة Grammont من تغلب الجانب الذاتي عليها، فإن هذا النوع من الدراسة يستحق التأمل قبل الحكم بقبوله أو رفضه، لأن مجال الصوامت والصوائت فسيح وإمكاناته هائلة، ووجوه التنوع فيه عديدة، ففي مخارج الحروف العربية - كما حددهما تمام حسان - مثلا نجد الشفوي، والشفوي

25) نظرية الأدب ص 211.
26) نفسه.
27) موسيقى الشعر ص 43.

الاسناني، والاسناني، والاسناني اللثوي واللثوي، والغاري، والطبقي، واللهوي، والحلقي، والحنجري، ولكل نوع صفات تميزه، فمنه الشديد وينقسم إلى مجهور ومهموس وكل منهما ينقسم بدوره إلى مفخم وغير مفخم، ومنه الرخو وفيه كذلك المجهور والمهموس وكل منهما ينقسم إلى مفخم وغير مفخم والمتوسط وهو مجهور وينقسم إلى جانبي وتكراري وأنفي....(28).

ويضاف إلى هذا التمييزات المتعلقة بالصوت من حدة ومدة وشدة وتفاوت تكرار، ويضاف إلى كل هذا التنغيم أي تنويع الصوت على حسب موقع الكلمة وعلى حسب نوعية الجملة فيه من استفهام وتعجب ونداء وإثبات ونفي وأمر ونهي ودعاء وعرض وتخضيض. كل هذه الامكانات الصوتية الهائلة هي بمثابة مادة خام أمام الشاعر يصوغ منها صورا صوتية حية قريبة من مجاله النفسي والشعري.

إن الحديث عن الإيقاع في الشعر شائك ومتشعب، لتعدد الأطراف المتحكمة فيه وتداخلها، فهو يرتبط بالوزن والقافية وبنوعية الصوامت والصوائت المكونة لنسيجه، وتداخل النبر فيه بنوعيه، وتنوع التنغيم، وكل هذا يؤكد أن دراسة الإيقاع الداخلي للشعر تحتاج إلى جهود جماعية متواصلة وعلى عدة مستويات.

محمد الهاشمي

---

28) مناهج البحث في اللغة ص 156.

تشغيل الدال ـ توليد المدلول : حالة تحليل

العياشي أبو الشتاء

قال تصيب :

كـأن القلـب ليلـــــــة قيـل يغــــــــذي
بليلى العـــامـــريـــــة أو يـــراح
قطـــــاة عـــزهـــا شرك فبـــاتـت
تجاذبـــــه وقـــــد علق الجنـــاح
لـها فـــرخــان قـــد تـــركــا بـــوكـــر
فعشـهما تـصفقـــــه الــــــريـــاح
إذا سمعـــــا عيـــوب الـــريـح نصـــا
وقـــد أودى بـــــه القـــدر المتـــاح
فـــلا في الليل نـــالـت مـــا تـــرجى
ولا في الصبـح كـــان لها بـــــراح

ديوان الحماسة
أبو تمام

على باب الهاوية :

قال عاشــق لمعشوق: يعز علي هنا والآن، أن أشرح هذه الفــراشة/النص بالنصل، غير أن ما يشفع في هذه الملحمة، المجــزرة، هو انفتاح الفراشة على مهاوي من ليل المعنى يضيع فيها المشرح، المتلقي والنص / الفراشة جميعا.

في محاولـة للاقتراب من هــذا النص، أبــدأ بعــزل وتحييد مستــوى من المستـويات التي تشكل شبكــة العــلاقات في نسيجــه، وهــذا المستوى هــو القافية، انحيازا إلى القول الذي يرى أن القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت، وعلى هذا الأساس فقوافي في النص هـي:

- يراح
- الجناح
- الرياح
- المتاح
- براح

تكون هذه الكلمات قــوافي النص حسب ورودها متسلسلة، ومن أجل أن نخلق منها وحدات دلالية منسجمة، نقوم بترتيبها وتصنيفها بناء على:

أ ـ مسلكية الجب والقطع.

ب ـ مسلكية الإلحاق.

أ ـ مسلكية الجب والقطع :

فبالنسبة لمسلكيــة الجب والقطع، نعتبر أن أي تحليل نصي يروم إنشــاء وقــراءة المتن، من حيث يعيد كتــابته، أو من حيث يكتبــه، أقول أعتبر هــذه المسلكية لعبــا، والكتابة في عمقها لعب من حيث إنها تخلق زمنــا فنيا داخل الزمن، بناء على هذا، فمسلكية الجب تقــوم هنا على قطع مقاطع صوتية من كل قافية، قد تكون مقاطع صوتية قصيرة أو مقاطع صوتية طويلة.

فبالنسبة للمقاطع القصيرة، نزيل الــ «يــ» من قافية يراح، والــ «ب» من قافية براح، أما المقاطع الصوتية الطويلة فهي «الجــ»، و«الريــ» و«المتــ» من القوافي الجناح، الرياح والمتاح، على التوالي.

ب ـ مسلكية الإلحاق :

أما بالنسبة لمسلكية الإلحاق، وهو بالمناسبة نوع من التضام، فيقوم على إلحاق الدال بشبيهه ونظيره، بعد أن يكون قد تغير بفعل عملية الجب، وذلك اعتمادا على مبدأي الترادف الحاصل في الدلالة والاستقلال بها، فإذا أعدنا ترتيب القوافي بعد التغيير الذي أصابها، وفق مبدأ الجب المقطعي على ضوء الترادف الحاصل والاستقلال بالدلالة، فإن القافية «براح» في البيت 5 تلحق بالقافية «يراح» في البيت 1، لأن القافيتين معا أصبحتا تشكلان دلالة واحدة: «راح» وهي دلالة الرواح، والذهاب.

أما القافية «المتاح» في البيت 4 تلحق بالقافية «الرياح» في البيت 3، لأن القافيتين معا تدلان، أو أصبحتا تدلان، على صوت «أح» وهو دلالة على الحزن والوحوحة، فيما تظل القافية «الجناح» في البيت 2 بعد الجب والقطع مستقلة الدلالة وهي «ناح» دليل على النواح، وهكذا نحصل على دلالات جديدة بعد تشغيل الدال الأصلي، وهو في هذه الحالة، قوافي النص، وهي دلالات بينها من التصادي والتنادي، كما بينها من الاختلاف والتشابه الشيء الكثير، لدرجة أنها يمكن أن تشكل حقلا دلاليا واحدا، فهناك: الرواح / النواح / الوحوحة.

ويمكن تقديم ترسيمة توضح مسلكية الجب والإلحاق هكذا:

	القافية	البيت	المقطع المقطوع	الدلالة الحاصلة
تضاد ثنائي (1)	يراح براح	1 5	ي ب	راح راح
عنصر منفرد	الجناح	2	الجـ	ناح
تضاد ثنائي (2)	الرياح المتاح	3 4	الريـ المتـ	ا ح ا ح

تكشف ترسيمة «الجب والإلحاق» عن تشغيل للدال يتولد عنه معنى عبر مجموع دوال هي:

الرواح / النواح / الوحوحة، وربما كان هذا المعنى المتولد هو المهيمن على النص، لأن «تيمة» النص هي: ذهاب الحبيبة، المحايث لذهاب قطاة لما أرادت العودة مساء لفراخها أصابها قدر الشراك.

كما تكشف الترسيمة الأشياء التالية:

أ ـ تضاد ثنائي (1) OP. BI (1)

ب ـ عنصر منفرد EL. M.

جـ ـ تضاد ثنائي (2) OP. BI (2)

يكون التضاد الثنائي (1) القوافي: يراح، براح ويكون العنصر المنفرد القافية: الجناح.

أما التضاد الثنائي (1) فتكونه القوافي الرياح، المتاح.

حينما نعود إلى الوحدات الدلالية: راح، (الرواح)، ناح، (النواح)، وآح، (الوحوحة)، نجد أن كل وحدة من هذه الوحدات تشكل حقلا دلاليا، وذلك عن طريق الاستدعاء والتنادي: فراح، أو الرواح يستدعي إلى الذهن الذهاب، السير، الغياب... كما أن ناح أو النواح تستدعي المناحة، الحزن... وأخيرا آح بما هي وحوحة، صوت للألم والتألم على أن دلالة الرواح بما هي غياب تبقي هي الأساس فعنها يترتب النواح والوحوحة، لهذا السبب سيعمل التحليل على بلورة وتعميق هذه الدلالة الأساس من خلال مجموعة من الغيابات الأخرى في النص، وعلى مستويات مختلفة، في هذا السياق، يعود التحليل إلى: العناصر اللغوية المكونة لثنائية تضاد (1) وثنائية تضاد (2)، وبمعنى العودة إلى زوج:

يراح

براح

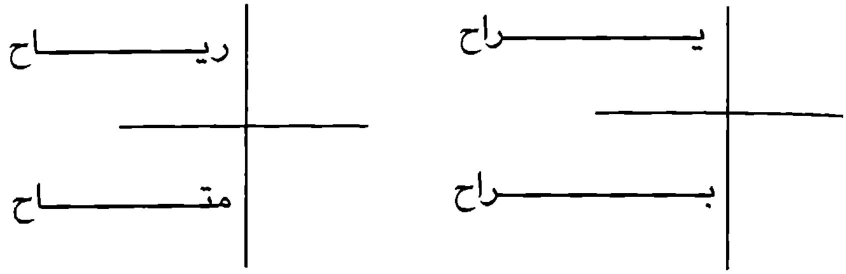
و

الرياح

المتاح

في محاولة لتحويل هذين الزوجين إلى «أيقونة»

تمثل «التداخل وذلك على الشكل التالي:



إن تقديـم الزوج اللغوي في كـل من ثنائيـة تضاد (1) و(2) في شكل متداخل ومتقاطع يساعد على:

1 ـ ينقلنا إلى أن نتلمس دلالة التداخل في النص: فالنص بلاغيا، يسميه النقد القديم بتشبيه الاستطراد أو التشبيـه التمثيلي، وهو نوع بلاغي يقوم على التداخل، تشتبك فيـه جميع مكونـات المشهد أو الصـورة، فليس هناك تشبيـه استطـرادي أو تمثيلي لا يقـوم على التـــداخل. في النص مـوضـوع التحليل، كل مكونات المشـهـد متداخلة، بدءا بـالتشبيه حيث يتراكب المشهد الأول، القلب وقـد قيل يغدي بليلى... مع المشـهـد الثاني قطـاة عزهـا شرك فبـاتت... ثم هناك تـداخل الجنـاح بالشرك، والقطـاة بـالشرك، والفرخـان بالعش، والعـش بالريـاح، والقدر بـالقطاة والفـرخان به، والليـل بالصبح، والرجاء بالخلاص...

2 ـ يسعفنـا تقديم «الـزوجيين اللغويين» متقاطعيـن، متداخليـن، على تجريد هذا التداخل، بأن نحوله إلى «أيقـونه»، أي إلى صورة نهائية لتجربة قد انتهت «كما يعـرف شارل بيرس الأيقونه، وهكذا نصبـح أما أيقونتين لذلك التداخل في الزوجين اللغويين.

أيقونة التداخل 1 أيقونة التداخل 2

إن تصور المسألة هكذا، ينقلنا إلى طرح علاقـة الزمن بالعلامة: وبالذات الزمن في الأيقونـة، والرمز والمؤشر، فإذا كان المؤشر يظل لصيقا بـالتجربة

الحاضرة، بالحدث والزمن، بينما الأيقونة، يغيب فيها الحدث والزمن على اعتبار أنها صورة لتجربة قد انتهت، على حين يظل الرمز مؤسسا على دلالة عامة ومشتركة: إن كل ما هو عام ومشترك يتموضع في المستقبل، بينما الماضي هو حدث قد انتهى ما يهم هنا، هو غياب الزمن، والزمن كحدث في «الأيقونة» انتهى وانقضى، هو زمن غاب، راح وولى، لأن الأيقونة مرتبطة بتجربة انتهت في الماضي.

إن غياب الزمن الأيقوني، يناظره، غياب الزمن الرياضي في النص، إن الزمن الرياضي المحسوب بالساعات والأوقات والليالي يظهر في النص مخروما، فإذا عدنا إلى النص نجد مجموعة من الوحدات اللغوية تدل على هذا الزمن الرياضي، نرتبها حسب ورودها في الأبيات كما يلي:

البيت 1 : ليلة - يغدى - يراح.

البيت 2 : باتت (تفعل ذلك ليلا).

البيت 5 : الليل - الصبح.

فإذا قمنا بترتيب هذه الأزمنة من الصباح إلى الليل وفق دورة الأفلاك، نجد في البيت الأول الأزمنة التالية:

البيت 1

يغدى	يراح	ليلة
الغدو	الرواح	
الغداة	الذهاب عشية	
الصباح	المساء	الليل

نجدنا أمام دورة زمنية كاملة هي:

الصباح، المساء، الليل

في البيت 2 و5 نجد الأزمنة التالية

البيت 2

باتت

(أي تفعل ذلك ليلا)

الليل

البيت 5

الليل

الصبح

نجد أنفسنا أمام دورة زمنية ناقصة، يغيب فيها المساء:

الصبح، الليل.

ما دلالة غياب «المساء» كزمن في النص؟

إن الجواب على هذا يرتبط باستحضار غياب «العودة»، فالقطاة لم تعد لفراخها، لأن القدر كان لها بالمرصاد، ومن هنا تنفذ إلى ما يمكن أن نسميه بـ «ذهنية» و«تصور» شعري يسكن مخيال منشىء الخطاب الشعري العربي وهذا التصور الشعري، هو ارتباط العودة بالمساء، وهي العودة التي لا تتحقق، ويمكن أن نمثل لهذا التصور من خلال النصوص الشعرية، فمثلا هذا الشاعر الجاهلي الحارث بن حلزة يربط بين فزع النعامة «وقد دنا الإمساء»، وبين عودتها إلى رئالها...

بـــــــؤفـــــــــوف كأنها هقلـــــــــة أ
م رئال دويـــــــة سقفـــــــاء
آنست نبـأة وأفـــــــزعهـــــا القـــــــــ
نـاص عصرا وقددنـا الإمسـاء

وهذا التصور عند الشاعر الجاهلي نجد مثيلا له عند الشاعر المعاصر، بدر شاكر السياب في قصيدة «رحل النهار» من ديوان «منزل الأقنان»: رحل النهار.

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

إن غياب «المساء» في النص كزمن وحدث ينقلنا إلى تلمس غياب آخر على مستوى دلالة النص: غياب العودة، عودة القطاة إلى فراخها، إن غياب «الزمن الأيقوني» يقابله، غياب «الزمن الرياضي (المساء)، وغياب الزمن الأيقوني ناتج عن غياب الحدث الذي انقضى، وغياب الزمن الرياضي ناتج «عن غياب الحدث بما هو عودة.

ويمكن تقديم هذه الشبكة من الغيابات هكذا:

ح   T. I (-) – A –°   أيقونة ت، ث

غ   (1) و(2)

$T. M (-) ------ A^2 – R^1 --$ المفتاح

ع   النص

R. A (-) ------ A1 -- R2 -   النص

ح

ع غ   المفتاح (2)

ح   أيقونة ت، ث

(1)، (2)

ز   T. A (-) ------ A3 ----- T4 ----   النص

كيف نقرأ هذا النسيج من علاقات الغياب: غياب الزمن والحدث والعودة، وهي أنواع من الغيابات موجودة في مكونات هذا النسيج: في أيقونة التضاد الثنائي (1)، (2) يعيب الزمن الأيقوني وفي النص يعيب الزمن الرياضي T.M وتغيب العودة كحدث R.A

إنها مجموعة غيابات يأخذ بعضها برقاب البعض، نلاحظ أن المفتاح الثاني يتوحد عند [غ] وهو حرف يرمز للغياب، فهناك غياب الزمن [ز] (رقم 3)، وغياب الحدث يترتب عنه غياب العودة [ع] (رقم 2)، وغياب العودة هو غياب للحدث [ح] (رقم 1) وغياب الحدث هو غياب العودة [ع] (رقم 1) (انظر المفتاح الأول من الرسم) وهو ما يترتب عنه غياب الحدث [ح] (رقم 2) وغياب الحدث هو غياب [غ] (رقم 0) في المفتاح الثاني.

وهكذا نلاحظ هذه الدورة من شبكة الغيابات تبدأ من الغياب وتنهي بالغياب، تبدأ بالغياب وتنهي بالهاوية، هكذا: يلاحظ أن المفتاح الأول وكذا المفتاح الثاني يوحدان مجموعة من الغيابات أشير إليها بحرف [غ]، ثم تأخذ هذه الشبكة من الغيابات المتداعية، المرتبطة تأخذ تسلسلا تصاعديا، وإن كان يبدو على مستوى الأرقام الرياضية يأخذ تسلسلا تنازليا، وهذا التسلسل التصاعدي / التنازلي يبدأ من غياب الزمن [ز] (رقم)، وهذا له

دلالتـه، ذلك أن غيـاب الـزمن (المسـاء) هـو غيـاب للحـدث [ح] (رقم 3) وللعـودة [ع] (رقم 2): عـودة القطاة. وتصبح هـذه العودة مستحيلـة في المفتاح الثاني: [ع] (رقم 5).

فبالغياب ابتدأ التسلسل وبالغياب انتهى بالهاوية ابتدأ وبالهاوية انتهى.

نجرب الآن تصنيفا آخر، يقوم على مـراعاة الحروف القمرية والحروف الشمسية في الثنائيـات المتضادة (1) و(2) وكـذا في العنصر المنفـرد، فإذا كانت مسلكية الجب أعطت دلالات معينة من خـلال ثنائيات وعنصر منفرد واحـد، فإن التصنيف هنـا وفق القمـري والشمسي، يسعى إلى خلق نماذج ونفيها في الآن ذاته.

فإذا أخذنا التضاد الثنائي (1)

يراح

براح

نجد أن كلا من «ي» و«ب» هي حروف قمرية وأن العنصر المنفرد.

«الجناح»

يستهل بحرف قمري هو «جـ»

أما التضاد الثنائي (2)

الرياح

المتاح

فيتكـون من عنصر مستهل بحـرف شمسي وهـو «الراء» في «الـريـاح» وعنصر يستهل بحرف قمري هو «م» في المتاح، ولكي يتضح النموذج وفق هذا التصنيف نقدمه هكذا:

1 ـ ث، ت (1) :

ي حرف قمري

ب حـ. ق

2 ـ ع م : ح حـ. ق

3 ـ ث، ت (2) :

ر حرف شمسي

م حـ. ق

نحصل وفقد هذا التصنيف القمري والشمسي على نموذج هجين سنسميه: نموذج تضاد ثنائي هجين M. OP. BI. HY واضح أن الهجنة أصابت هذا النموذج بسبب أن ثنائية التضاد (2) مكونة من عنصر شمسي هو الرياح وعنصر قمري هو المتاح، عكس ثنائية تضاد (1) المكونة من عنصرين قمررين «يراح، براح» وكذلك العنصر المنفرد «الجناح» بما هو عنصر «قمري» فالانسجام الملاحظ في ثنائية تضاد (1) وفي «العنصر المنفرد» على مستوى الحروف القمرية، يزول في ثنائيات تضاد (2) من حيث حضور خليط من القمري والشمسي.

السؤال هنا: ما السبيل إلى إزالة الهجنة من هذا النموذج، وإزالة الاختلاط من ثنائية تضاد (2) حتى تصبح متماثلة وثنائية التضاد (1) من حيث حضور القمري وحده في الثنائية (1) والثنائية (2).

تزول الهجنة إذا نقلنا على مستوى المكان، عنصر «الرياح» المتواجد في نموذج «تضاد ثنائي هجين» وبالذات المتواجد في تضاد ثنائي (2)، أقول ونقلناه ليحل محل العنصر المنفرد وهو «الجناح» في نفس النموذج وعندها ينتفي النموذج «الهجين» ليحل محله نموذج تضاد ثنائي متماثل M.OP.H وذلك وفقد الترسيمة التالية:

1 ـ ث ر ت (1) :

ي حـ ق

ب حـ ق

2 ـ ع، م : ر حـ ش

3 ـ ث، ت (2) :

ج حـ ق

م حـ ق

يوضح هذا التشغيل على مستوى القمري والشمسي، وذلك من خلال مسلكية التعويض أن الهجنة التي كانت في ثنائية تضاد (2) قد زالت، وبذلك ينفى التحليل النموذج الهجين، ليعوضه بالنموذج المتماثل والمتجسد في كون ثنائية تضاد (1)، وثنائية تضاد (2) مكونة من عناصر كلمات قمرية، كما، يوضح أمرا جديدا، يتعلق بالوحدة اللغوية الدال، والذي أطلقنا

عليه «العنصر المنفرد»، ففي نموذج «تضاد ثنائي هجين» كان العنصر المنفرد هو «الجناح» وبعد إزالة الهجنة، أصبح هذا العنصر هو «الرياح» وذلك في «نموذج تضاد ثنائي متماثل» وتأسيسا على هذا، نصل الآن إلى القبض على دلالة «يفتر» عنها النص، تشكل ومجموع دلالات أخرى، في النص حقلا دلاليا، ويمكن توضيح ذلك على الشكل التالي:

ع. م. في. ن. ت، ث، متما　　ع. م. في. ن، ت، ث، هج

حـ　حـ

ر　　ش　　ج

ق

الرياح　　الجناح

إن حرف «ر» باعتباره حرفا شمسيا في «العنصر المنفرد الموجود في «نموذج» تضاد ثنائي متماثل» يدخل في علاقة مع حرف «ج» باعتباره حرفا قمريا في «العنصر المنفرد» الموجود في «نموذج تضاد ثنائي هجين»، فتكون النتيجة فعل «رج»، وهي دلالة تشكل مع:

«تجاذب ـ تصفق ـ أودى ـ نصا» حقلا دلاليا واحدا، يعود إلى «الارتجاج»، كل شيء في النص، مرتج: القلب يرتج، القطاة، الشرك، الجناح، الريح، الفرخان، العش. وهكذا تنضاف هذه الدلالة مع مكوناتها إلى الدلالات السابقة: الغياب، الحزن، الوحوحة، لترسم مكونات النص الدلالي.

المصطلحات المستعملة في هذه الدراسة :

- تضاد ثنائي (1)　　OP.BI (1)
- عنصر منفرد　　EL.M.
- تضاد ثنائي (2)　　OP.BI (2)
- نستعمل «ت»، «ث» اختصارا لتضاد ثنائي　　OP.BI
- نستعمل «ع»، «م» اختصار لعنصر متفرد　　EL. MONO
- نستعمل :

T.I.O للدلالة على الزمن الأيقوني

T.M للدلالة على الزمن الرياضي

R.A للدلالة على العودة والحدث

T.A للدلالة على الزمن والحدث

(-) للدلالة على لا يوجد

R. للدلالة على العودة

T. للدلالة على الزمن

HY للدلالة على الهجين

HO للدلالة على المتماثل

هج للدلالة على هجين

M للدلالة على نموذج

التضاد : Opositionbinaire : كل ما يجمع بين الألفاظ من علاقات التشابه والتغاير في آن، وحينما تكون هذه العلاقات بين لفظتين، عندها نسمي ذلك التضاد الثنائي.

عنصر منفرد Elément Mono كل وحدة لغوية، لا تدخل في علاقة مع غيرها، إلا بعد تشغيلها.

العياشي أبو الشتاء

مـــاء الـنـــص
مكون المجهول في الإبداع الأدبي

للأستاذ : أحمد بوزفور

وشعب كشل الثـــوب شكس طـــريقـــه
مجامع صـــوحيـــه نطـــاف مخاصر
تعسفتـــــه بـــــالليل لم يهدني لــــه
دليل ولم يحســن لي النعت خـــابـــر
لـــدن مطلـع الشعـــري قليل أنيســـه
كأن الطخـــا في جـــانبيـــه معـــاجـــر
بـــه من نجـاء الـــدلـــو بيض أقـرهـــا
جبـــار لصم الصخـــر فيـــه قـــراقـــر
ومـــــــــــررن حتى كـن للماء منتهـى
وغـــــــادرهن السيـل فيما يغـــــادر
بـــــــه نطـف زرق قليـل تــــــرابها
جـــلا الماء عن أرجـائهـــا فهـو حـــائر
بـــه سمـــلات من ميـــاه قـــديمـــة
مـــواردهـــا مـــا إن لهن مصـــادر

القراءة الأولى لهذا النص ـ وهي القـــراءة المشهـورة لـــدى علماء اللغة والشعر القدامى ـ تقارب النص من مداخل شعر العصر وشعر الشاعر، إذ تنسب النص أولا إلى الفخر الجاهلي: ذلك الفخـر الـذي يميـز بين أخـلاق الشبـاب: متعة بـالخمر والمرأة والصيـد، وشجـاعة في الحرب، وجلـدا على

السفر والاغتراب، وأخلاق الشيوخ: شجاعة حماية ونجدة وقيادة وكرم عطاء وبذل، وكرم عتق ونسب.

ومن هذا المدخل يكون النص فخرا بالسفر والقدرة على السرى والاغتراب واختراق الخرق يندرج ضمن شعر جاهلي كثير في هذا المعنى، وتنسب هذه القراءة النص.

ثانيا إلى عالم تأبط شرا الشاعر الصعلوك، هذا العالم المتخيل الذي يتميز بإطار عام لحركة العدو والغزو، هو إطار الطبيعة الصحراوية القفر والليل والخوف والغيلان والسهام المتربصة خلف الأكام حيث كل شيء قاتل «والمنايا رصد للفتى حيث سلك».

عالم تأبط العادي العداء، الجائع الجلد، الطواف في الآفاق، عالمه هذا هو الذي جعل العلماء يشككون في أبيات ملحقة بمعلقة امرئ القيس الشاعر الأمير وينسبونها إلى تأبط الشاعر الصعلوك، لأنها به أليق.

ولكن هذه القراءة للنص لا تستوعبه، وقد أحس القدماء بأن هناك أشياء في النص تستعصي على الدخول في نسق هذه القراءة، أهمها هذا الماء الغريب في النص:

- غريب لأنه يتكرر بإلحاح فهو نطاف مخاصر عذبة باردة في مضايق الوادي ولكن هذا الوصف لا يشبع رغبة الشاعر فيعود الماء غدرانا بيضا من بقايا سيل هادر جبار في زمن الشتاء، ثم لا يكفي هذا فيتحول نطفا زرقا صافية يترقرق الماء بين أرجائها، ليصبح في الأخير بقايا من مياه قديمة. وكلمة (به) في أوائل الأبيات 7،6،4 توحي بهذا العطش إلى التعبير والتجديد. هذا العطش الذي لا يرويه ملح اللغة، رغم هذه الدَّلْو (به) التي يمتح بها الشاعر الماء على طول البيت حتى يفرغه في حوض الراء الروي فلا يجد شيئا ويعاود المتح بالدلو مرة أخرى ليبلغ الماء وما هو ببالغه.

- وهذا الماء غريب أيضا لأنه متعدد المنابع من السحاب ومن السيل متعدد الطبقات مياه فوق مياه قديمة ومتقادمة.

وهو غريب كذلك لأنه صاف وبارد وعذب بينما يكون الماء في موضوع الفخر الجاهلي بتعسف القفر آجنا متربا على سطحه القذى وبعر الوحش.

ـ وهـو غريب أخيرا لأنه عـزيز فهو في شعب ضيق شكس، وهـو بكر يفترعه الشاعر لأول مرة إذ لا دليل إليه ولا أنيس به، وهو محاط فوق ذلك بظلمة الليل وطخية السحاب وحـر الصيف، والمنعة تجعل موارده لا تصدر ولا يبتذلها الناس.

هذا الماء الغريب لأنـه عذب وبارد وصـاف ومتنـوع، والنهل منه يغري بالعلل، هـذا الماء قريب المنـاخ من الغزل، وهـذه المتعة تقربـه في النص من المرأة في الشعـر الجاهلي: المرأة العزيـزة التي يحبط بها الأحـراس الحراص على قتل كل من يقترب لأن الحسـن أحمر كما يقول المثل العربي القديم.

إحساس العلماء القدامى بكل هذا هو الذي جعل بعضـهم يقول إن تأبط لا يصف شعبا ولكنه يصف ثغر امرأة.

ففي لسان العرب (عرق) أنه :

«عنى فما حسن نبتة الأضراس متنـاسقها كتنـاسق الخياطـة في الثوب وقوله: (شكس طريقه) عنى صغره، وقيل لصعوبة مرامه... والدليل على أنه عنى فما قوله بعد هذا: تعسفته بالليل... البيت»...

وقبل هذا كان التبريزي قد قال:

«وزعم أبـو عمـرو أن الشاعـر أراد بـالشعب فم امـرأة وقد رد عليـه والشعر يدل على خلافـه» ـ الأصمعيات : 125 وكـان الشريف المرتضى في أماليه (الجزء الثاني : 177) قد روى عن أبي العباس ثعلب أنه قال: «يعني بالشعب فم جارية... وقوله: لم يهدني له دليل، أي لم يصل إليه غيري كما قال جرير:

ألارب يـــــوم قــــــد شربـت بمشرب
شفى الغيـم لم يشرب بـــه أحـــد قبلي

وإنما كنى بـالشعب عن فم جـارية ثم أخـذ في وصف الشعب ليكـون الأمر أشد التباسا».

ليس الماء في النص ماء إذن، ولكنه رضاب سعاد التي :

تجلـــو عــــوارض ذي ظلم إذا ابتسمت
كأنــــه منهـل بــــالـــــراح معلـــول

تنفي الـريــاح القـذى عنــه وأفــرطـه

من صــوب ســاريــة بيض يعــاليل

كما يقـول كعب. أو كما يقــول صعلـوك آخـر كتأبط هــو قيس بن الحدادية:

فما نطفـــة بـــالطـــود أو بضريـــة

بقيـــة سيل أحـــرزتها الـــوقـــائع

يطيف بها حـــران صـــاد ولا يـــرى

إليهـــا سبيـــلا غير أن سيطـــالع

بأطيب مـن فيهــا إذا جئت طـــارقـــا

من الليـل واخضلت عليـك المضـــاجع

غير أن قراءة الثغـر لا تنفي قراءة الشعب بل تحافظ عليهـا، تغنيها ولا تفنيها. (الصحراء والمرأة) تتساكنان وتتعايشان في نسق واحد كذلك النسق الوارد في شعر ذي الرمة ساحر التشبيه :

ورمل كـأوراك العـــذارى قطعتــــه

وقـــد جللتـــه المظلمات الحنـــادس

صحيح أن أخرين ردوا هذه القراءة وقـالوا أن أوصاف تأبط كما يقول المرتضى (الأمـالي في : 178) « تليق بــالشعب دون غيره، وتأول ذلك على الفم تأول بعيد».

ولكن متى كان الشعـراء حين يتغزلـون بالفم يصفـون الفم حقا، وإذا تذكـرنا فـم عبلة في معلقة عنترة حيـث نجد الماء العـذب في البدايـة، والنار يقـدحهـا مكب أجـذم في النهـايـة، وبينهما فـارة المسك والـروضــة الأنف والسحابة البكـر والحديقة الدرهم والذباب الثمل المترنم هـزجا يحك ذراعه بذراعـه... إذا تذكـرنا ذلك عـرفنا أن الشعراء يتحـدثون بـالمرأة لا عنها... يتحدثون بالدال... عن الـدال. فلنتابع الحفر حتى ننبط أو نكدي... وفي كل متاع.

يقول سويد بن أبي كاهل (المفضلية 40) :

وأتـــــاني صـــــاحب ذو غيـث

زيفـــان عنـــد إنفـــاد القـــرع

ذو عبـــــاب زبــــد آذيـــــه
خمط التيـــار يـــرمي بـــالقلع

زغـــــربي مستعـــــز بحـــره
ليـس للماهـــــر فيـــــه مطلـع

هل «ســـويـــد» غير ليث خـــادر
ثئـــدت أرض عليـــه فـــانتجع

هو ذا ماء من نوع آخر، ليس ماء مطر ولا ماء جمال، ولكنه ماء الشعر فسويد يتحدث عـن شيطانه الذي يشبه بئرا ذات غيث : ثـرة غزيزة تتفجر حتى تصبح بحرا خمط التيار عزيزا يغرق المهرة.

ولا يكاد الشـاعر الجاهلي يتحـدث عن الشعر إلا كماء، ابتـداء من عبيد القائل:

سل الشعراء هل سبحوا كسبحي   بحور الشعر أوغاصوا مغاصـى

والذي يشبه دلالة الشعر بحوت البحر المتفلت من اليد :

إذا قبضت عليه الكف حينا   تناعص تحتها أي انتعاص

إلى أوس القائل :

أقول بما صبت علي غمامتي   وجهدي في حبل العشيرة أحطب

إلى ابن مقبل :

جعلت لجهال الرجال مخاضة   ولو شئت قد بينتها بلساني

وهيهـات، حتى لـو شئت لتملصت كحـوت عبيـد، إنما يسهر جـراهـا الشعراء كل هذا يذكرنا ببيت لبيـد المشهور الذي كان الفرزدق يسجد كلما سمعـه فإذا سئل في ذلك قـال: أنتم تعرفـون سجـدة القـرآن، وأنا أعـرف سجدة الشعر.

يقول لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها   زبـر تـجـد متـونـهـا أقلامـهـا

وإذن فهو الشعـر هذا الماء، يجدد بعضه بعضا، وينسخ بعضـه بعضا وكلما أمسكه القارىء خانته فروج الأصابع فلا يجد في يده شيئا لا لأنه قد ضاع ولكن لأن القلب تشربه كالنسغ :

وكيف ولم يزل للشعر ماء   يرف عليه ريحان القلـوب

كما يقول ذلك الغواص أبو تمام.

مـا الـذي يجعل تأبط يتعسـف هـذا الشعب الشكس، ويطلب هـذا الماء المطلب في مطلع الشعري، حين يعود النـاس من البادية إلى محاضرهم؟ ذلك أن الشعرى من كواكب الجوزاء :

«وإذا طلعت الجوزاء توقدت المعزاء، وكنست الظباء، وطاب الخباء»، كما يقول الساجع العربي القديم، و:

إذا الجوزاء أردفت الثريا   ظننت بآل فاطمة الظنونا

كما يقول الشاعـر العربي القديم المتألم للفراق الـوشيك، لأن هذا وقت كما يقول ابن قتيبـة ـ «لا يبقى فيه أحـد بالباديـة... تنضب المياه وينقطع الرطب فلا يجدون بدا من الرجوع إلى مياههم» (الإنواء ص 98).

غير أن تأبط يتبدى حين يحضر النـاس، ويتجه جنوبـا إذا اتجه الناس شمالا، والشعرى العبور تعبر المجرة منحدرة نحو حبيبها «سـهيل» في اليمن تعبر في جلال، نجما كبيرا مزهـرا... نجما مقدسا «هي التي ذكرهـا الله عز وجل في كتابـه إذ يقول: «وأنـه هو رب الشعـري»، لأن قومـا في الجاهلية عبدوها ففتنوا بها» الانواء : 46.

وتأبط يعدو معهـا وتحتها على الـرمضاء، وقد نضبت الميـاه، متجها لا نحـو الماء الحاضر الـذي يتجـه إليه النـاس، بل يعـدو في الاتجاه المضـاد، وحيـدا، في الليل، وفي الحر، متلمسـا في الطـريق، المتـوقـد، الشكس بين الصخور الصم: ماءه الخاص، ولكن الشعـر أحمر، والشاعر لا يشرب الماء إلا بدم، ودون الشعر الشعر، جبال وحزون يقول عنها ابن مقبل:

إذا مت عن ذكـــر القـــوافي فلـن تـــرى
لها تـاليــا بعــدي أطــب وأشـــعــرا
وأكثـــر بيتـــا مـــاردا ضربت لـــه
حـــزون جبـــال الشعـــر حتى تيسرا

أغــر غــريبـا يمسح النـــاس وجهـــه
كما تمسـح الأيـــــدي الجواد المشهــــرا

هي قـراءة ثالثـة تحتضن القـراءتين السـابقتين إذن، وتجمع الصحـراء والمرأة والشعـر، الطبيعـــة والجنس والفن في بحيرة النص يعكـس بعضـهـا بعضا ويغني بعضها بعضا ولكن النص يبقى مع ذلك عميقا وروز الشعر تتقنه الشفة العاملة كما يقول مزرد عن قصائده:

تكـر فـلا تـزداد إلا استـنـارة إذا رازت الشعر الشفاه العوامل

وحين نعمل الشفـة بالقـراء نغـرق النص ونغرق معــه فيما يـريد لنـا الشــاعر أن نغـرق فيـه، في بحيرة من النصوص زرقـاء صـافية تترقـرق القراءات الحائرة بين أرجائها فلا تستقر على حال لأن ماءها حي تصب فيه كل الموارد ولا تصدر، متحـرك مضطرب جيـاش ولكنه حـائر بين ضفاف النص لا يتعداها.

كيف يخلق الشاعر هذا القلق ؟ وكيف يبقيه حيا أبدا، ومترقرقا أبدا بين ضفاف النص لا يتعداها أبدا؟... كيف يخلق الشــاعر القارئ المفرك: الذي تبغضــه كل القراءات يـروون أن امـرأ القيس كان رجـلا مفـركا لا تحبـه النساء، ولا تكـاد امرأة تصبر معه، وكلما تـزوج امرأة أبغضتـه من ليلتها فتجعل تقول لــه طوال الليل: (أصبحت فقم)، فيرفـع رأسه فيرى الليل كما هو فيقول: (أصبح ليل). ولكن الليل لا يصبح... ويبقى امرؤ القيس يحوم على النطف الـزرق لا هي تستجيب لـــه فيرد فيروى، ولا هـو يصبح فيمل فيترك، وما الأصباح بأمثل على أي حال.

كيف يخلق الشــاعـر القـارئ المفـرك: لا سبيل إلى ذلك إلا بأن يكـون الشاعر شهريار لا يصبر على طعام واحد ما لم ينل القراءة الشهرزاد: رحم القراءات الولـود المتئم، التي تبقي عطشه الأسطوري حيا وغـريقا في وقت معا على حد قول الشاعر الحديث (حجازي) :

تقول لي في صفحة الكأس طفولتي الغريقة.

تظل عطشان إلى نهاية الخليقة.

تقول شهرزاد كلما اشتهيت طفلة :

مولاي،

إن العنب الأخضر لا يشعل ما لا تشعل الخمر العتيقة.

تأبط يصنع بمهارة هذه القراءة الشهرزاد... هذا الالتباس الموحي والمشع في شتى الاتجاهات، مستخدما مذهبا خاصا في تركيب الكلام العربي القديم يقوم على أنواع دقيقة من المجاز منها:

1) التعبير بقليل عن العدم (قليل أنيسه ـ قليل ترابها)، فهو لا يعني أن بالشعب أنيسا قليلا، ولا أن بالنطف (وهي زرق) ترابا قليلا ولكنه يعني أن لا أنيس به إطلاقا، ولا تراب بها إطلاقا.. مثلما يقول تأبط نفسه في نص آخر: «قليل ادخار الزاد إلا تعلة» فيبطل بإلا النفي المتضمن في (قليل). ومثلما يقول عبد يغوث الحارثي :

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا
وما لكما في اللوم خير ولا ليا
ألم تعلما أن الملامة نفعها
قليل، وما لومي أخي من شماليا

لماذا يتحدث الشعراء عن قلة الشيء، حين يريدون نفيه؟ أليس لكي يستحضروا مع الحالة الموصوفة الحالات الأخر؟ فمع الشعب الموحش الخالي يحضر نفسيا وعاطفيا الأنيس القديم المتذكر، ومع الماء الأجن تحضر النطف الزرق المتمناة، والشعر هو المسافة بينهما... الشعر أبدا مسافة بين طرفين، متلفت نحو هذا وذاك في وقت واحد:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

الشعر تلفت القلب. هذا التعبير عن نفي الكل بنفي البعض يستخدمه تأبط بطريقة أخرى حين يقول عن الشعب:

لم يهدني له دليل ولم يحسن لي النعت خابر. فكأن هناك ناعتا ونعتا سيئا، وتأبط أهدى من القطا، لا يحتاج إلى نعت حسن، فإن احتاج تكفيه (ضربة نعت) كذلك الأسدي الذي ينقل الجاحظ في البيان (156:1) قوله:

بضربة نعت لم تعد، غير أنني عقول لأوصاف الرجال ذكورها

ولكنه مذهب في الكلام يستعمله الشعراء الجاهليون كقول سويد في مفضليته:

من أناس ليس من أخلاقهم عاجل الفحش ولا سوء الجزع

ويقصد نفي الفحش والجزع كليا، أو قول النابغة يصف عين زرقاء اليمامة: (مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد) فهذا الرمد في عين الزرقاء ـ وهي من نعرف ـ شبيه بذلك التراب في النطف الزرق يزيد العين صفاء حين يحيطها بالكدر.

ومن هذه الأنواع الدقيقة من المجاز في النص التعبير برب الدالة نحويا على التقليل، لإفادة التكثير، فحين يقول الشاعر الجاهلي مفتخرا: (وشعب ـ ويوم ـ وكتيبة ـ ومثلك حبلى ـ الخ...) فهو يقصد الكثرة لا القلة، ولم أجد لهذا الاختلاف بين معناها النحوي ومعناها الشعري الجاهلي تفسيرا أقرب إلى ماء الشعر من تفسير ابن السيد البطليوسي في كتابه (المسائل والأجوبة) [نشر إبراهيم السامرائي مسألة (رب) منه في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق مجلد 38 جزء 2 أبريل 1963] يقول ابن السيد «إجماع العلماء القدامى على أنها للتقليل مع علمهم قطعا بالأبيات التي وردت فيها للتكثير... يدل على أن لهم في ذلك غرضا... والفرق بين (رب للتقليل ورب للتكثير) أن الأول حقيقة والثاني مجاز يعرض لها... فلرب هنا نسبتان نسبة كثرة إلى المفتخر، ونسبة قلة إلى من يعجز عنه...».

وإذن فهذا الشعب الذي يتعسفه تأبط بكثرة وباستمرار يعجز عنه الآخرون الشعب الموحش يحاط بالأنيس، والماء الصافي يحاط بالآجن، وتأبط المتعسف الشجاع يحاط بالقعدة الجبناء، والشنفرى حين يتحدث عن أميمة يحيط صفاتها الإيجابية بصفات الأخريات السلبية:

لقد أعجبتني لا سقوطا قناعها إذا ما مشت، ولا بذلت تلفت

وعمرو بن الأهتم يتحدث عن الإيجاب بالسلب حين يقول عن ضيفه:

أضفت فلم أفحش عليه ولم أقل لا حرمه : إن المكان مضيق

وجيد صاحبة امرىء القيس :

..... ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل

وذو الإصبع العدواني يفتخر بالنفي أيضا :

إني لعمــرك مـــا بـــابي بـــذي غلق
عن الصــــديق ولا خيري بممنـــون

ولا لســــــــاني على الأدني بمنطلـق
بـــالفـــاحشـــات، ولا فتكـي بمأمـــون

والحصين بن الحمام المري يقول مفتخرا :

فلست بمبتاع الحياة بسبة
ولا مبتغ من رهبة الموت سلما

وشعب تأبط لا دليل يهدي إليه، وماؤه لا مصادر لموارده.

هذا المذهب في الكلام العربي الذي يتحدث عن الأشياء بأضدادها أو نقائضها هو الذي جعل الحطيئة حين مدح قوما يهجو آخرين:

فلما أن مـــــدحـت القـــــوم قلتـم
هجــــوت، وهـل يحل لي الهجـــــاء

فلـم أشتـم لكـم حسبـــــــا ولكـن
حــــــــدوت بحيـث يستمـع الحداء

وهـو الـذي جعل لقيط بن زرارة ذلك الجاهلي القديم يقـول في وصف الحرب:

شـتان هـذا والعنـاق والنـوم   والمشرب البارد في الظل الدوم

هذا المذهب في الكلام العربي يمكـن أن نسميه (إيقاع الصورة) فكما أن الإيقاع يـوحد في الصـوت الدلالات المختلفـة فهذا المذهب يجمع ويـوحد في الصورة الظواهـر المتناقضة ويبلورهـا في وحدة استحضار شاملـة للكون: حلم الوحدة الداخلية للظاهر المتناقض، وربما أمكن أن نفسر به حتى بعض الأخطاء التي أخذها العلماء القـدامى على الشعراء الجاهليين، إذ كيف يقول امرؤ القيس عن أطلال المعلقة: (لم يعف رسمها) ثم يقول:

وهل عند رسم دارس من معول   أليس قد أكذب نفسه ؟ كزهـيـر:

قف بالديار التي لم يعفها القدم   بـلى، وغـيـرهـا الأرواح والديـــم

وكيف يجعل زهير الضفادع تخاف الغرف؟ ولكن ضفادع زهير تخاف الغرق في مائه الشعري فعلا، وأطلاله وأطلال امرؤ القيس تدرس ولا تدرس في نفس الوقت لأن كل ما يدخل في العمل الشعري كما يقول باختين:

«عليه أن يغرق في مياه نهر «ليثي»، وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين... يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية (الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة, 58).

وكما يقول غولدمان في رده على مؤرخي الأدب الذين يقولون أن هكتور لايمكن أن يتحدث في مسرحية «اندروماك» راسين لأنه ميت، أو أن «دون جوان» في مسرحية موليير يستحيل أن يتزوج مرة كل شهر استحالة عملية حتى في القرن السابع عشر، يقول غولدمان: «إننا لا نعلم من النصوص سوى أن هكتور... هكتور الميت فعلا هو الذي يتحدث، وأن دون جوان يتزوج فعلا كل شهر»: [فصول مجلد 1 عدد 2 يناير 1981].

المسألة إذن ليست أخطاء فنية في نصوص إبداعية كبيرة، المسألة هي هذه الرغبة المستعرة المستمرة في عدم الاستقرار، في عدم الوضوح، في عدم الاكتفاء برؤية وجه واحد للوجود، رغبة الفنان في المجاز القلق الطريق القلق، الطريق الشكس المسافة بين الأطراف، الصيرورة التي تجعل حميد بن ثور الهلالي يقول: وحسبك داء أن تصبح وتسلما.

وعروة الطواف يقول:

تقول سليمى لو أقمت لسرنا   ولم تدر أني للمقام أطوف

وهذا المذهب في تركيب الكلام العربي (إيقاع الصورة) يفجر ما يمكن أن نسميه (ماء النص) : ذلك المجهول الكامن في قلب كل نص إبداعي كبير، يغذي كالدم عروقه، ويرفض كالجمر أن تقبض عليه الأصابع... رهيفا... لولا غمد اللغة يمسكه لزال.

قد يكون ماء فعلا كما في نص تأبط هذا، وقد يكون أغربة عصما كما في رائعة المتنبي:

ألا لا أرى الأحداث حمدا ولا ذما

فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

وقد يكـون عاصفة جويـة كما في مأساة (الملك لير)، وقد يكون أحيـانا مجرد سن ذهبية صغيرة في فم بغي زنجية كما في رواية (اللصوص) لوليم فولكنر. ولكن كل الكائنات اللغوية في النص تخدم هذا الماء وترتوي منه في نفس الوقت، تؤدي إليه وتتجـاذبه، فيلطف ويدق كجني، ويلعب ويتشيطن كطفل، ويمكـر بالقراءة حتـى ليجعلها تكشف عن سـاقيها وتتفقـد حليها. يقول النفري (المواقف : نصوص صوفية غير منشورة : 205): «أوقفني في السر وقال لي : كل شيء سر... وقال لي: سر العلم في طلب العين المسماة فيه لأنها سره، وليس سره في يده فيبذله».

هل يمكن أن نقول مع النفـري : سر الشعر أيضا في طلب العين المسماة فيه، هـذه العين التي كـان العرب قـديما يسمونها (صـداء)، سر الشعر في طلبها لا فيهـا، في الطريق لا في الغـاية، عشاق الغـاية لا يصلـون أبدا، إنما يصل عشاق الطريق، عشاق الشعب الشكس لذلك وصلنا تأبط شرا.

أحمد بوزفور

الراوي والحكاية في «لعبة النسيان»(*)

محمد غرناط

هذا العرض، هو مشروع للإجابة عن سؤالين، والإجابة هنا تعني فقط إثارة أسئلة جديدة حولهما :

السؤال الأول عن موقع الراوي / الرواة من الحكاية، أو المنظور الفني الذي اعتمد كتقنية لإيصال المحكي إلى القارىء.

السؤال الثاني عن الطرائق الأساسية التي سلكها الراوي في تنظيم / صياغة المادة الحكائية لتأخذ شكل «رواية» كما هو مثبت على غلاف «الكتاب».

1 - موقع الراوي / بناء المنظور :

يمكننا منذ القراءة الأولى للنص ملاحظة أن الرؤية المعتمدة في إبلاغ الحكاية هي ما يسمى عادة «الرؤية المصاحبة»، وهي التي يتعين فيها على الراوي وضع المحكي في حدود ما تستطيع أن تلاحظه الشخصيات أو تعرفه، فيبدو ما يحدث كما لو أنها هي التي تبثه بالتناوب(1) غير أن هذه الرؤية في لعبة النسيان لم تتم معالجتها بطريقة بسيطة، ولهذا نرى أن الكشف عن أبعادها الوظيفية والجمالية، يتحقق من خلال تناول مستويين متداخلين تتركب منهما:

*) لعبة النسيان ـ محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط 1987/1.

1) R. Barthes. Introduction à l'analyse structurale des récits. in Poétique du récit. Seuil 1977. P. 39.

I المستوى الأول / المستوى الظاهر :

نعرف أن هذا الشكل الذي يطلق عليه جيرار جنيت «المحكي ذو التبئير الداخلي» يتخذ ظاهريا صورا مختلفة بحسب البؤر / المراكز المعتمدة في تقديم الحكاية. فإما أن يكون التبئير ثابتا Fixe أو متحولا variable أو متعددا multiple (2). وفي لعبة النسيان، نلاحظ في هذا المستوى (الأول) أنه متحول، أي أن المحكي يصلنا عبر أصوات متعددة. ويمكن التمييز في هذه الأصوات بين ثلاثة أنواع:

أ) النوع الأول يمثله راوي الرواة، وهو صوت سردي لشخصية غير محددة الملامح، إلا أنه، كما يظهر من خلال النص، عايش الأحداث كباقي الرواة، يقول (فنحن الرواة جميعا عرفناه (سيد الطيب) من خلال تصرفاته وأقواله، وعبر الصورة التي كونها عنه الآخرون، وربما كونها هو عن نفسه من خلال الناس / ص30).

والمهمة الأساسية لراوي الرواة هي تنظيم / توجيه عملية السرد وتوزيعها بين باقي الرواة، فهو يعطي الكلمة للشخوص بالتناوب لتقدم كل واحدة مالاحظته أو عرفته، واحتفظ لنفسه بحق التدخل. وهذه المهمة (كما قال) خصه بها المؤلف بهدف زحزحة ماحكاه الرواة الآخرون وفي إطارها يمارس على المحكي عملية التشويش إذ يقوم بمراجعة الأخبار أو إفشاء أسرار وذكر تفاصيل تجنبها الرواة، كما فعل في الفصل الرابع (ثم يكبر العالم في أعيننا) حيث سكت الرواة جميعهم (عن بعض التفاصيل التي وقعت لـ«الهادي» في طفولته وهي تتصل بإغراءات جنسية من جانب أولاد وشبان / ص54).

ب) النوع الثاني يمثله المؤلف، وهو صوت سردي آخر، نعرف عن طريق راوي الرواة، أنه يريد كتابة رواية (لعبة النسيان!)، وأنه يشبه الهادي (الشخصية الرئيسية) في أشياء كثيرة وتتحدد المهمة الأساسية للمؤلف في أنه قام بعملية «التقميش» إذا جاز لنا استعمال مصطلح علماء الحديث، فقد جمع الأخبار والروايات والشهادات، وفوض لراوي الرواة مسؤولية تأطيرها وترتيبها، إضافة إلى هذا، نسمع صوته من خلال

2) G. Genette. Figures III. Seuil 1972. P 206-207.

تدخلاته في قضايا تخص مشكلات السرد والكتابة الروائية، فيناقش راوي الرواة في هذه القضايا ويعبر عن وجهة نظره فيها كما في الفصل السادس حيث ناقش الطرفان مكون الزمان في الرواية وكيفية التعامل معه والصعوبات المطروحة بشأنه.

وبرغم الاختلاف القائم بين المؤلف وراوي الرواة، فإن عملية التنسيق والتعاون بينهما هي السمة المميزة للعلاقة الرابطة بينهما، فالمؤلف حدد الشخصيات وفضاءاتها، وخول لراوي الرواة مهمة تنظيم السرد. يقول (راوي الرواة): وضعني المؤلف في مأزق: كتب كل ما عرف وتخيل وقال لي: «أريد أن تنظم سرد هذه المادة الخام في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نسجت حكيها داخل مخيلتي / ص 54) وبهذا يكون هذا الصوت السردي هو صوت ما أسماه بوث بالمؤلف الضمني L'auteur implicite الذي وصفه بالكاتب المختبىء في الكواليس بصفة مخرج أو محرك العرائس(3).

ج) النوع الثالث يمثله الشخصية، وهو الصوت الأكثر كفاءة على تفسير الرؤية السردية في لعبة النسيان في هذا المستوى. فإذا كان النوعان السابقان (المؤلف وراوي الرواة) يمثلان نموذجين يقعان خارج الحكاية، ويتحملان مهمة خاصة، فإن الراوي - الشخصية يتميز بحضوره الفعلي في النص وانتمائه للحدث وتتحقق رواية الشخصية ضمن الرؤية المشاركة في مجالين حكائيين:

— الأول : سرد الشخصية لأحداث مرتبطة بحياتها، أي أنها تحكي مغامرتها الخاصة. فالهادي يحكي تجربته وعلاقاته المختلفة مع شخصيات أخرى بضمير المتكلم، في الوحدات السردية المعنونة بـ«تعتيم» وبنفس الأسلوب تحكي أصوات أخرى في الفصل الرابع (ثم يكبر العالم في أعيننا) يحكي سي إبراهيم عن تجربته بمدينة الرباط، ويحكي «الطايع» عن زمن المقاومة وعمله في خلية بالرباط، ونشاطه في الحزب وتتبعه لقضايا الثقافة. في هذا المجال يشكل ضمير المتكلم الصيغة النحوية التي تقوم عليها عملية

3) W. C. Both. Distance et point de vue.
in Poétique du récit. Seuil 1977. P. 92.

إبلاغ القارىء الأحداث والمواقف والمشاعر عبر استحضار الشخوص الروائية لماضيها...

- المجال الثاني : هو رؤية الحدث أو الشخصية وما يتصل بهما من خلال وجهات نظر متعددة، فيحصل سواء في اتفاقها أو اختلافها نوع من التكامل يتأسس بصفة رئيسية على تنوع الروايات. وأبرز الأمثلة على ذلك صورة الأم، حيث أن إدراكنا لها تتسع أبعاده مع كل رواية. في الفصل الأول (في البدء كانت الأم) نتعرف على «لالة الغالية» سلوكا وعلاقات وأوصافا من خلال خطابات استحضارية موزعة مابين الهادي وراوي الرواة والنسوة. وبنفس الكيفية، نتعرف في الفصل الثاني على جوانب مختلفة من حياة سيد الطيب / عبر روايات متعددة.

وهكذا نتلقى الحدث، أو صورة الشخصية من خلال عملية الحكي المتناوب التي تتم في إطار من التكامل يمكن القارىء من إدراك المحكي وفهمه من جوانب تختلف بحسب اختلاف الروايات المعتمدة في إدراكه من طرف الرواة.

2) المستوى الثاني / المستوى الباطني :

من خلال تتبعنا للنص، نكتشف دونما صعوبة أن شخصية «الهادي» تتميز بحضور قوي، حيث أنها تظهر في كل فصل من فصول الرواية. وإذا تعرفنا على «وجهة نظر» ها، لاحظنا بشكل جلي تأثيرها الخفي في توجيه عملية السرد، ومن هنا، وبغض النظر عن التشابه بينها وبين المؤلف الذي أشار إليه راوي الرواة، أمكننا القول أن الهادي هو «الموجه الخفي» لعملية الحكي. ومن هنا كذلك، إذا سلمنا باستقلال الرواة، عن بعضهم، أمكننا القول أن الهادي مارس تأثيرا فعالا على راوي الرواة باعتباره (في المستوى الظاهر) الموجه الرئيسي لدفة السرد. لهذا، كما سيتضح من خلال بعض الأمثلة التي سنوردها، أن الرؤية في لعبة النسيان محكومة في معظمها بشخصية الهادي، فتبدو الأحداث لذلك كما لو أنها تمر عبر وعي مركزي هو وعي الهادي. في هذه الحالة، إذن يتساوى وظيفيا ضمير المتكلم وضمير الغائب، مادام استخدام الثاني لا يتجاوز في وصفه للحدث والفضاء ما

تدركه الذات المرتبطة به كما يظهر في قول راوي الرواة: (ما يهمني أكثر أنا راوي الرواة، هو ما أشرت إليه في عجالة عندما قلت بأن صورة الضب... قد ظلت عالقة بذاكرة الهادي مختلطة بما سمعه وتخيله عن الفتاة ـ التلميذة العارية الجسد / ص56) ولإيضاح هذا الجانب بصورة أشمل، نشير بسرعة، إلى مكونين حكائيين في الرواية وطبيعة إدراكهما:

ـ الأول : يخص الشخصيات الروائية، فالأم على سبيل المثال نتعرف عليها في المستوى الأول للرؤية من خلال أصوات مختلفة لكن عندما تكتمل الصورة المحكية، أليست هي الصورة ذاتها التي يدركها / يعرفها الهادي؟ بل فوق ذلك، يدرك / يعرف الصورة «الأمثل» للأم، وأيضا لخاله سيد طيب. لهذا، فإن عملية اختيار الأقوال وترتيبها من طرف راوي الرواة محكومة بوجهة نظر الهادي ويبدو أن راوي الرواة، والمؤلف كذلك، يدركان هذه الحالة من خلال العلائق التي تربط الهادي بشخصيات الرواية، والتي تعكسها بصفة خاصة، وحدات الـ«تعتيم» وعليه، فإن وحدات الـ«إضاءة» تلقي أضواء «إضافية» ليس إلا، كما يدركانها أيضا، من خلال ما قدمه من أخبار كمادة للمؤلف فهو مثلا الذي قام بتسجيل كلام سي إبراهيم المثبت في الفصل الرابع من الرواية، هذا فضلا عن أنه على علم به قبل تسجيله.

ـ المكون الثاني : يتعلق بالفضاء الجغرافي الذي ينتظم حركة الشخوص بطقوسه وأشيائه. فما نلاحظه، هنا هو أن هذا الفضاء لم يتم وصفه خارج المجال البصري لشخصية الهادي، فالأمكنة الموصوفة في لعبة النسيان، هي تلك التي ارتادها الهادي وارتبطت في ذاكرته بأحداث معينة، بدءا من فاس، مدينة الطفولة والشيطنة، إلى الرباط والقاهرة ومدريد وباريس، إننا كقراء لا نعرف، ولا يعرف راوي الرواة كما المؤلف، عن هذه الأمكنة، إلا ما يعرفه الهادي. قال راوي الرواة: (بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت: أزقتها متسعة ومستوية، والمنازل غير عالية، ولا مثقلة بالزليج وبزخارف النقوش الجبصية / ص41) فالراوي، هنا اعتمد كمرجع / سند لوصف الرباط، وإبراز وجه الاختلاف بينها

وبين مكان آخر، هو فاس، فاس الهادي. لذلك، نرى أن وصف الفضاء وأشيائه، يتقيد فيه السارد بمجال رؤية الهادي المركزية في لعبة النسيان...

II - تأطير / صياغة الحكاية : أو الممارسة السردية...

إن لعبة النسيان واحدة من الروايات العربية التي تعيد للحكاية اعتبارها، أو تعطيها الاعتبار الذي افتقدته في كثير من الأعمال الروائية حديثا، حيث، كما لاحظت الناقدة يمنى العيد، يميل بعض «الروائيين العرب المجددين إلى قول سردي مفتوح هو، في نمطه أقرب إلى المناجاة، أو القول الشعري من حيث أنه، وفي وجهه الأبرز، هو صوت الأنا، أنا النطق والبوح، لا أنا الراوي المشغول بشكل أساسي، ببناء عالم الشخصية / الشخصيات وبإقامة العلاقات فيما بينها(4)».

ولا يعني هذا، أن لعبة النسيان عادت بالحكاية إلى النمط التقليدي حيث التسلسل الهرمي للأحداث، بل اختارت لنفسها طرائق حديثة أخضعت الحكاية لحركية تتداخل فيها الأزمنة والصور، وتتنامى / تتناسل الأحداث بشكل دائري، وهندسة أعطت للحدث وللشخصية حضورا متعدد الأبعاد.

وبهذا الصدد، نذكر بأن الأحداث المحكية تشغل مساحة طبيعية واسعة في الزمان والمكان. بالنسبة للوحدة الأولى، يغطي المحكي فترة زمنية (تاريخية) تناهز 44 سنة، وهي الفترة الفاصلة ما بين 1942 و1986، كما تشير إلى ذلك تواريخ بعض الأحداث، فأبعد حدث (1942) يعود إلى طفولة الهادي، وهو في الرابعة من عمره(5). يقول في الفصل الثالث (اقتناع حد الهوس أن أبعد ذكرياتي الموغلة في بكرة الطفولة تلك التي أرى فيها نفسي دون سن الرابعة، وأنا أخطو مشدوها، مفتونا منجذبا نحو جسد زوجة خالي سيد طيب / ص45) فيما أن أقرب حدث هو ما ورد ذكره في حوار بين المؤلف وراوي الرواة (صاح المؤلف ما أكثر الإيجابيات! الجميع يعرفها،

---

4) يمنى العيد - الراوي : الموقع والشكل مؤسسة الأبحاث العربية بيروت. ط 1/1986. ص 127.

5) بناء على الحادثة (حادثة الضب) التي وقعت سنة 1946 أو 1947 ولم يكن عمر الهادي قد تجاوز الثامنة (راوي الرواة) يستنتج أن الهادي ولد سنة 1938 - 1939.

وهي بالفعل سمة مميزة لزماننا أنا أذكر لك منها ثلاثة: فوز عويطة ونوال المتوكل في بطولة العدو البري العالمية، واقترابنا من الكأس في مباريات المونديال بمكسيكو، ثم الشروع في تشييد نفق يربط ضفاف إسبانيا بأرض المغرب / ص134).

وبالنسبة للوحدة الثانية، فهي بدورها شاسعة، لأنها كما تقدم تشمل أمكنة كثيرة، موزعة ما بين فاس والرباط والقاهرة ومدريد وباريس. وما يهمنا من هذا التحديد، لا المكان والزمان بحد ذاته، ولكن الطريقة الفنية التي ربط بها الراوي في ممارسته للسرد، الأحداث وحياة الشخوص بالزمان والمكان. وبهذا الخصوص نلاحظ أن الممارسة السردية تسير في اتجاهين متقاطعين: الاتجاه الأول أفقي والاتجاه الثاني عمودي.

1 ـ الاتجاه الأول :

ينهض هذا الاتجاه على استخدام تقنية أساسية، وهي ما يعرف بـ«الخلاصة» وهي، كما جاء في تعريف جنيت سرد عدد كبير من الأيام، أو الشهور، أو السنوات، في فقرات أو صفحات قليلة دون التعرض لتفاصيل الأفعال أو الأقوال(6) هذا الأسلوب نجده مستعملا بكثرة في لعبة النسيان، غير أن استعماله لم يأت مجانيا، يكفي أن نعلم أن لعبة «النسيان» هي في الواقع لعبة «التذكر» لنجد المفتاح لتفسير هذه الظاهرة ويبدو أن العوامل الرئيسية المتحكمة في استخدام تقنية الخلاصة ثلاثة:

ـ العامل الأول : يرتبط بالذاكرة وهو أن ذاكرة الراوي / الرواة تعجز عن تذكر تفاصيل الحدث، فيقتصر (الراوي) على رسم ملامحه العامة ولذلك، فإن المقاطع السردية التي اتخذت شكل خلاصات تؤدي وظيفة إبلاغية (لا غير)، أي (الإخبار السريع بما حدث في مكان وزمان محددين، وفي الغالب، ما يكون الحدث في هذه الحالة، بعيدا في الزمن، فلا يتذكر الراوي تفاصيله، ولنا في الرواية أمثلة كثيرة، نكتفي بالإشارة إلى واحد منها: (لم يكن يعرف أول الأمر ما إذا كان هو العاقر أم زوجته، فبعد مرور سنة على زواجهما، احتضن ابن أخته وأدمجه في حياته الخاصة، أضحى

6) G. Genette. op. cit. p : 130.

«الهادي» الطفل المدلل وعندما رحلت لالة الغالية إلى الرباط لتسكن مع ابنتها احتفظ هو بالهادي. كان يعيش في نشوة الاكتمال بين زوجته التي أحبت ابن أخته حبا صميميا وبين عمله في الدراز وسهراته في المساجد وحلقات ترتيل الأمداح / ص21).

الذاكرة هنا، تستعيد لحظات من تاريخ بعيد، بصورة غابت فيها التفاصيل الجزئية، فاقتصر الراوي على رسم الإطار العام مختصرا زمنا طويلا في حركة سردية سريعة: زواج سيد الطيب، مرور سنة على زواجه، احتضانه لابن أخته، انتقال لالة الغالية إلى الرباط. الخ.

- العامل الثاني : يرتبط بطبيعة الحدث، فقد يكون خطيرا أو غامضا! ولذلك يسبق التفكير فيما ينجم عن تناوله من نتائج فالذاكرة، فيما يبدو، إذا تعلق الأمر بحدث قريب من الراوي زمنيا، يمكن أن تشتغل بنشاط أوسع، غير أنه (الراوي) يفرض الحظر على «الذاكرة» ويمارس لعبة «النسيان» أو لعبة «التناسي» وأبرز مثال على هذه الحالة حادثة اعتقال «فتاح» قال الهادي: (وسألت الطايع عن التهمة وعن المجموعة التي ينتمي إليها فتاح، وعن تاريخ المحاكمة، فكان يجيب باقتضاب مستبعدا أن يكون ابنه عنصر تخريب كما جاء في صك الاتهام / ص147) فالحوار الذي دار بين الهادي وأخيه الطايع تعرض لاعتقال فتاح ومحاكمته، غير أن الرواية لم تقدم التفاصيل المرتبطة بهذا الحدث ولاشك أن هناك إحساسا بخطورة «الكلام».

- العامل الثالث : يرتبط بقيمة الحدث، فعندما يكون «الحدث» هامشيا، ولا يشكل أهمية بالنسبة للرواية، فإن الراوي لا يعطيه من عنايته قدرا كبيرا، فيمر عليه مرورا سريعا، سواء اتصل بفترة بعيدة أو قريبة زمنيا، في الفصل الثالث نقرأ:

(خلال شهرين من العمل يوفران مبلغا لا بأس به، فيسافران صحبة أمهما إلى فاس لقضاء أسبوعين حافلين بالزيارات والسهرات والولائم، ويعودان محملين بالهدايا تملأهما نشوة إثبات رجولتهما المبكرة والانفاق على الأم في رحلتها السنوية / ص43).

هذا المقطع يختزل زمنا أطول ووقائع أكبر من حجم المساحة النصية المخصصة له، عمل استغرق شهرين، وزيارة دامت أسبوعين، حافلة بالحركة، لكن الراوي أهملها بسبب أنها ستعطل الحركة العامة للرواية التي تتجه إلى استعادة الفترات أو اللحظات المتألقة في زمن الهادي.

2) الاتجاه الثاني :

الاتجاه الثاني الذي تسير فيه الممارسة السردية، وتتقاطع فيه مع الاتجاه الأول، ينهض على استخدام تقنية «المشهد» وقد جاء في تعريف لبطرس الحلاق أن المشهد هو «كل نص يضع أمام المشاهد - القارىء شخصية أو شخصيات تحيا، خارجية كانت حياتها يعبر عنها بالكلام أو الحركة، أو داخلية يعبر عنها الراوي أو يؤولها(7)» هذا التعريف يفتح المشهد على أسلوبين سرديين: كلام الشخصية، وكلام الراوي عن طريق النقل الخارجي لحركاتها وأفعالها(8). ونجد في لعبة النسيان أن المشهد قد اتخذ هاتين الصورتين، الأولى تتمثل في الرصد الخارجي للحركات والأفعال والفضاءات، والثانية تتمثل في المشهد المونولوجي.

أ - المشهد (الراصد).

إن المشهد في صورتيه المذكورتين، تتسع فيه المساحة النصية التي يشتغل فيها الراوي على الحدث الحكائي، الشيء الذي يولد الاحساس ببعده «الدرامي» المفقود في الخلاصة، والمشهد في لعبة النسيان، هو بالذات، محطة تشتغل فيها ذاكرة الراوي بنشاط يتفاوت مقداره من مشهد لآخر، وتنفتح فيه على مساحة أوسع في عالم الحكاية توازيها بالمقابل مساحة واسعة في لغة السرد فإذا كان الراوي، بسبب أحد العوامل المذكورة سابقا (أو غيرها!) يتجنب ذكر التفاصيل والجزئيات في الخلاصة، فإنه في المشهد (الراصد) يحرص على نقلها داخل حيز نصي يسمح بتنامي الحدث بصورة بطيئة متدرجة، الأمر الذي يقربنا منه أكثر، ويجعلنا نمارس عملية القراءة كما لو

---

7) بطرس الحلاق، الذهنية علاقة لغوية، فصول، مجلد 5، عدد 1 / 1984 - ص 166.

8) يميز بطرس الحلاق في مقالته المذكورة بين نوعين في المشهد «كلام الشخصية ايا كانت طريقة إيصاله مباشرة أو غير مباشرة ثم حركتها الخارجية...».

أننا نشاهد الحركات تجري أمامنا، مثلما في مشهد حادثة البنت الملثمة التي سرقت جلباب الهادي(9) فالراوي تتبع الحادثة منذ حاولت البنت الملثمة إغراء الهادي بالحلوى والتحايل عليه بالكلام ليرافقها إلى بيتها... إلى أن انتزعت منه جلابة «الملف» الجديدة وعاد إلى منزله باكيا. وفي الرواية مشاهد أخرى كثيرة تعتمد نفس المنهج في عرض الحدث، ولعل أبرز وأغنى هذه المشاهد، هو المشهد الذي تضمنه الفصل السادس المتعلق بحفل زفاف «عزيز» (ابن سي إبراهيم). وقد شغل حوالي 15 صفحة(10). قدم فيها الراوي صورة مفصلة عن العروسين والشخصيات المدعوة، وما جرى خلال هذه الليلة، والحوارات التي دارت بلغات شتى عكست انشغالات وتقاليد وأفكار متباينة. والمشهد ـ الراصد على وجه الإجمال، مجال تنفتح فيه ذاكرة الراوي من خلال المتابعة المتأنية والنقل الخارجي المتعدد الجوانب.

ب ـ المشهد المونولوجي :

الصورة الثانية تتمثل ـ كما ذكرنا ـ في المشهد المونولوجي، وتشترك مع الأولى في صفة رئيسية، هي بطء، عملية الحكي، واتساع المساحة النصية التي تسمح ـ من خلال الاهتمام بتفاصيل الأشياء ـ بالقراءة الأفقية للحدث، غير أنها تتميز عنها بالأسلوب الفني المتبع في عملية الإبلاغ من جوانب مختلفة.

أول ما نلاحظ هنا، أن المتكلم هو الشخصية المحورية في الرواية شخصية الهادي، التي ترسل الكلام في الغالب(!) بضمير المتكلم في الوحدات السردية التي تحمل عنوان «تعتيم» وهي بالفعل كذلك، لأن الراوي (الشخصية) يرتاد مناطق معتمة، محاولا الكشف عن لحظات وأشياء وصور لا تتمتع بوجود كامل. لذلك، فإن اتجاه حركة السرد في الـ«تعتيم» لا يخضع لمراقبة الراوي. أنها (أي الحركة) سلسلة غير متجانسة من الأفعال والأقوال، تكشف عن داخل الشخصية وعلاقتها بالزمان والأحداث،

9) انظر الصفحات 38ـ 39ـ 40 / الرواية.

10) انظر الصفحات ما بين 116 ـ 130.

إنها... خليط من الذكريات تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والأشياء والوجوه.

يقول الهادي (لكنني أحسك حاضرة ومكتسحة (...الأم) تلازمني مشاهد الذكريات وأقطع حوارا معك لا بدأه من جديد، ثم تنتال الاستحضارات دفعة واحدة، فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر والتمييز بين الأزمنة والأمكنة، فضاء شاسع، متناسل، يضمنا / ص14).

هكذا ينتهك الراوي حرمة الشكل ليؤسس «عليها» الشكل الملائم لطبيعة «التجربة» فتحضر اللغة الشفافة، وتبقى الأشياء «معتمة» يقول (أتحرك ثم أجري لاهثا لالملم «كل» الكلمات وتظل الأشياء غامضة متأبية / ص 16).

وفي الفصل الذي يستعيد فيه ذكريات عن خاله سيد الطيب، جاء في بدايته (أراك فتتزاحم كل صور ما قبل تاريخي: الأعراس. وأسمار النزهات وأفراح عشيرة الدار الكبيرة ونشوة البذل من قلبك المعطاء ص26) على هذا النحو، تتداخل الصور في بناء محكوم بذاكرة / مزاج الراوي فحادثة موت سيد الطيب، استدعت حوادث وذكريات ترجع إلى الطفولة بما فيها من تجارب ومغامرات وصور عن شخصية سيد الطيب. اعتمادا على هذه «القاعدة» تنهض المشاهد المونولوجية في لعبة النسيان. وأهم ما يسترعي الانتباه، هنا هو، لغة هذه المشاهد. فاللغة كـ«أداة» للتواصل مع الناس والعالم، غير محكومة في المونولوج بمنطق الأشياء والزمن. إن الكلمات تتدفق، كما الأشياء والذكريات، فيتلون كل شيء بمزاج الراوي وثقافته(!)، الشيء الذي يعطي للمشهد المونولوجي القدرة على التعبير عن الحالات النفسية والعاطفية المرتبطة بتجارب معينة.

وفي إطار هذا النظام بل هذه «البعثرة» المنهجية، تتحول بعض الأشياء المكونة لفضاء النص إلى رموز توحي، وتفتح مجالا واسعا للتخيل، ولا توهم بواقع حقيقي. الحالة التي تمثل ذلك خير تمثيل، هي صورة الأم، ... التي يستحضرها الهادي في لحظات مختلفة. فهي تتحول، عبر اللغة إلى رمز متعدد الدلالات من خلال تواصلها في ذاكرة الهادي بمواقف وحالات مختلفة...

في الختام، وبناء على هـذه القراءة، وكل قراءة مغامـرة! نستنتج ما يلي :
إن لعبـة النسيـان نص روائي سعى إلى خلق «شكلـه» الخاص المعبر عن تجربـة ومعانـاة الشخوص، وبـالـذات، فيما يتعلق بالمكـونين المدروسين: الراوي والحكـاية. فالروايـة عالجت «المنظور» بمنطق يـلائم طبيعة الحدث واهتمامات الشخوص، إذ أن صوت الهادي لم يهيمن بصفة تامة / مطلقة (وهذا أمر طبيعي!) بالرغم من كونـه الدعامة الأساسية في إيصال المحكي. فالأصوات الأخرى التي أسند إليهـا إنتاج الكلام، بما في ذلك صوت النسوة الأقل إنتاجا، كان لها دورها البارز في جعـل تقنية المنظور المركز أكثر عمقا ومرونة. أما الحكاية، فلاشك أن الاعتبار الذي حظيت به، له أهميته في بناء النص الروائي. وفي هذا السياق يمكن فهم قـول محمد برادة التالي (إنني لا أؤيـد التكسير التام لبنيـة النص، وإلا فإن من شأن هـذا إذا تم أن يكـون سببا في جعل النص يتحول إلى انـدفاق من الأقوال لا فائدة لها(11) إضافة إلى هـذا، فالصيـاغة الفنيـة تمت في إطار من التكـامل بين وظائف عنـاصر الحكي، فبرغم اختـلاف الخلاصـة والمشهـد في عـرض الحدث، نـلاحظ أن الصلات القائمة بينهما، في مختلف صـورهما، تتكامل داخل شبكة تتناسل فيها الكلمات والأشيـاء(!) وتتخذ أشكالا مختلفـة تبعا لاختـلاف الحركات السرديـة واتجاهـاتها. لهذا، ولغيره من العـوامل التي لم يتح لهذه القـراءة بيانها، فإن لعبـة النسيان، كما قال الناقـد المصري صبري حافظ، هي من الروايات التي بها إضافة حقيقية إلى روايات الحداثة العربية الجديد(12).

محمد غرناط

---

11) حوار مع محمد برادة، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، عدد 200.

12) حوار مع الناقد المصري صبري حافظ، أنوال الثقافي، عدد 5.

وضع المستقبل في الثقافة العربية الإسلامية وآليات اشتغال الكتابة القصصية الخيالية العلمية آل آمخ نموذجا

الأستاذ عبد الرحمان حمادي

تصديرات

- ﴿يا أيها الذين آمنوا، اتقوا الله، ولتنظر نفس ما قدمت لغد﴾

قرآن كريم - سورة الحشر آية 18

- اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا.

حديث شريف

- إننا نعيش في المنتصف الأخير من القرن العشرين، وإننا نقول ونذكر دائما سنة 2000، وننسى أن أولادنا سيكونون كهولا ورجالا في سنة 2000، لا يمكننا أن نعيش، أو نساير الحياة سنة 2000، إلا إذا جندنا من الآن، كافة طاقاتنا وقوانا، لنبني مستقبلنا، بسواعدنا أولا، وخيراتنا ثانيا، أن نجعل هذا البناء على أساس أهم من السواعد ومن الخيرات ألا وهو الأطر الصالحة، والرجال الكادحون والعقول المفكرة.

جلالة الملك الحسن الثاني

من خطاب عيد الشغل 30 أبريل 1972 بفاس

فمن اللازم أساسا إصدار مدونــة الأحوال المستقبلية للعالم الثالث، لأن مصير الإنسانية، مرهون بهذا الأمــر.

إن إزاحة بصمات الاستعمار عن المستقبل، لأكبر عبئا وصعوبة من نزعه عن الماضي والحاضر.

د. المهدي المنجرة
عالم الفكر عدد 4 ـ 1988

ينبغي أن ندرك جيدا، أننا ـ سكان كوكب الأرض ـ على ظهـر سفينة واحـدة، ولابد من التكاثف، لإنقاذ تلك السفينة من غـرق، «الثلوث» لأننا سنكون جميعا ضحايــاه.

وضــع المستقبل في الثقافة العربية الإسلامية وآليات أشتغال الكتابة القصصية الخيالية العلمية

يقسم النحــاة الـزمن، ثــلاثــة أقســام : الماضي الحاضر المستقبل. يمثل الحاضر عتبــة فــاصلـــة بين كل من الماضي والمستقبل. ومن الحاضر تحدد وتقاس، المسافــة الفاصلة بينه وبين كل من الماضي والمستقبل، تبعــا لدرجة قــربهما أو بعـــدهما من الحاضر. وفي إطـــار ذلك يقســم كل من الماضي والمستقبل إلى ثلاثة أقسام: قريب، بعيد، أبعد.

الماضي : هو الذي يشتغل عليه المؤرخون، يدرسونه ويحللونه في ضوء مــا ابتكروه وطــوروه، وراكموه، من أدوات نظــريــة ومنهجية، يــدرسونــه باعتباره منجما يستخرجون منه العبر والدروس.

الحاضر : يشكل عتبة فاصلة بين الماضي والمستقبل، يشتغل عليه علماء الاجتماع، والسياســة يرصدونــه بقصد معرفة كيفيــة اشتغال مؤسســاته واتجاهاته العامة والخاصة، بقصد السيطرة عليه.

أما **المستقبل**، فقد ظل لملايين السنــوات، موضــوعا مهمشــا، من طرف الفكر البشري، حتى بــداية القرن العشرين. يتعلق الكــلام بالتهميش وليس بغياب التفكير في المستقبل «ورغم أن الفكــر البشري قد عمد منــذ القدم إلى دراسة وتأمل البعــدين المعروفين للــزمن: والمقصود بهما، الماضي والحاضر.

إلا أن الاهتمام باستطلاع المستقبل لم يغب مطلقا عن ذهن قدماء الفلاسفة والمؤرخين والأنبياء: فظواهر العرافة والكهانة والتنجيم، التي تميزت بها الحضارات القديمة في مصر وبابل واليونان والهند، تدل على الاهتمام المبكر... لمحاولة استطلاع المستقبل وفهم مساراته»(1) ص81.

وهكذا ظل المستقبل، لملايين السنين، موضوعا، لا يحظى بقدر الاهتمام، الذي يحظى به كل من الماضي والحاضر. أما اهتمامات العرافين والكهان والمنجمين، فقد بقيت غير ممنهجة، علميا ونظريا، لكونها بقيت لآلاف السنوات، تعتمد أسلوب الحدس والتخمين، والرجم بالغيب، وهي جميعا أساليب تفكير غير علمية.

لا يختلف وضع الثقافة العربية الإسلامية، عن وضع الثقافة العالمية، إذ أن مركز الثقل فيها كان ينصب على الماضي والحاضر. وبقي الوضع كذلك حتى السبعينيات؛ فما سبب هذا التأخر في الاهتمام بالمستقبل بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية؟ هل كان ذلك بسبب موقف الإسلام من المستقبل، كما يعتقد ذلك د. فؤاد زكريا؟(1م) أم أن المسألة تخص كل الفكر البشري، ولا علاقة لها بالفكر الإسلامي وحده؟ قبل الإجابة عن السؤال، سأستعرض - من خلال خطوط أولية - ما يمكن أن يشكل العلامات أو المؤشرات البارزة، لاهتمام الإسلام بالمستقبل والتفكير فيه، وبالتالي تحفيز الناس إلى الانشغال به، يتساوى في ذلك المستقبل الدنيوي بالمستقبل الأخروي.

سأستعرض بعض أنماط التفكير الإسلامي الصريحة أو الضمنية المؤشرة أو المحفزة على الانشغال بالمستقبل والتفكير فيه :

I) **القرآن الكريم :**

يقدم القرآن الكريم تصورا للزمن بأقسامه الثلاثة، حيث يتداخل أو يتقاطع، الحاضر بكل من الماضي والمستقبل، تقاطعا يتخذ شكل، تقابل

---

(1) عالم الفكر عدد (4) المجلد (14) 1988 ص 81.

(1م) مجلة الفكر العربي المعاصر عدد (12) 1981.

أو توازي أو تداخل وتكامل. وعبر هذا التقاطع لأقسام الزمن الثلاثة، يتبنين كل قسم منهـا، من خـلال عـلاقته بـالقسمين الآخـرين، ويكتسب دلالتـه وقيمته من خلالهما معا.

الحاضر :

إنه حاضر زمن الوحـي الذي استغرق (23) سنة: عشرة في مكة وثـلاثة عشر بالمدينة المنورة، هو زمن دعوة البنـاء والحوار الإسلامية، زمن صياغة الفرد والمجتمع، صياغة وجدانية ونفسيـة وعقلانية في إطار عقيدة التوحيد الإسلامية. يتحـدد الحاضر من خلال الأسئلة والقضـايـا المختلفة، التي جاء الوحي والسنـة النبويـة الشريفة إجـابة عنهـا، سواء في الميـدان العقدي أو التشريعي أو ميدان المعاملات.

وقد ظل هـذا الحاضر، بأسئلته وقضـايـاه المختلفة هـو المؤطر لكل من الماضي والمستقبل:

الماضي :

يتشخص في النص القرآني المجيد من خلال استرجاع العديد من النماذج الإنسانيـة والحضارية الممثلـة في قصـص الأنبياء والـرسل عليهم السلام، بـاعتبارهـا تجـارب مثلـت دورات حضاريـة لـلإنسانيـة منذ ملاييـن السنيـن، تستعاد في إطـار زمن الوحـي، لتكـون قـدوة أو عبـرة ودرسا، يستنـيـر بـه المجتمـع الإسلامي خـلال تأسيسه وبنـائه لنموذج الأمـة القـدوة.

المستقبل :

يميز القرآن الكريم ما بين الغيب والمستقبل :

أ) الغيب هو نـوع من الزمن، ينفرد الله بمعـرفته وامتلاكه، وإخـراجه وتـصريـفـه للنـاس. **﴿وعنـده مفاتـح الغيـب لا يعلمـها إلا هــو﴾** سورة الأنعام آية 188.

يتساوى في ذلك الأنبياء والرسل بالناس: يقول الله ناطقا بلسان النبيﷺ: **﴿ولو كنت أعلم الغيب لأستكثرت من الخير وما مسني السوء﴾** سورة الاعراف آية 188.

﴿ثم تردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون﴾ سورة الجمعة آية 8.

ب) أما المستقبل فيختلف عن الغيب، إنه القسم الثالث من أقاسم الزمن، وهو عبارة عن أحداث ووقائع، متصورة، غير محققة ليس لها وجود إلا في عالم التصور والخيال، إلا أنه لا يمكن التفكير فيها والاستعداد لها، وهذا النوع من المستقبل، دعا القرآن الحكيم إلى تدبره وتأمله **﴿يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله ولتنظر نفس ما قدمت لغد﴾** سورة الحشر آية 18.

في إطار أسئلة وقضايا الوحي، يقدم القرآن الحكيم استشرافا للمستقبل بنوعيه: الدنيوي والأخروي باعتبارهما معا يهمان الجنس البشري كله. تتداخل ـ في النص القرآني أقسام الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل بنوعيه المذكورين **﴿الذين اتخدوا دينهم لهوا ولعبا وغرتهم الحياة الدنيا، فاليوم ننساهم كما نسوا لقاء يومهم هذا، وما كانوا بآياتنا يجحدون﴾** سورة الاعراف آية 51.

﴿وقيل اليوم ننساكم، كما نسيتم لقاء يومكم هذا ومأواكم النار، ومالهم من ناصرين﴾ الجاثية (34).

وهكذا عبر هذا التقابل بين الحاضر والمستقبل الأخروي، يتكلم عنه باعتباره حاضرا والماضي الدنيوي يشخص القرآن الحكيم فداحة ما يترتب عن إسقاط المستقبل من دائرة الانشغال والتفكير فيه وبالتالي الاستعداد له.

المستقبل الأخروي :

يتمظهر المستقبل الأخروي ويتأطر في النص القرآني من خلال النموذجين الفردوس والجحيم، حيث يتشخص كل نموذج من خلال سلسلة من المشاهد المتداخلة الأزمنة.

1) الجحيم : باعتباره صيغة من صيغ تصريف المصير البشري في المستقبل الأخروي، وهي صيغة خاصة بأولائك الذين لم يمتثلوا وينضبطوا

لقواعد التشريع الإسلامي في الحياة الدنيا (الماضي) حيث ينتهي مصيرهم إلى الجحيم، يخلدون فيه، يتقلبون بين مختلف أنواع العذاب.

2) الفردوس : هي الصيغة الثانية من صيغ صرف المصير البشري أخرويا. صيغة تخص المومنين، حيث ينعمون بكل أشكال النعم الحسية والمعنوية، يحيون بدورهم حياة الخلود داخل النعيم، الخلود الذي ظلت الإنسانية تحلم به، منذ ملايين السنين في الزمن الماضي (الحياة الدنيا) يتحقق الخلود، لا في الزمن الدنيوي. بل في الزمن الأخروي.

في النموذجين معا (الجحيم والفردوس) يتجدد الزمن الأخروي من خلال نظام المفارقات الزمنية.

- أفقيا (زمن أهل الجحيم زمن أهل الفردوس) وعموديا، الزمن الأخروي والزمن الدنيوي.

يشتغل نظام المفارقات الزمنية من خلال أساليب بلاغية: كالطباق والمقابلة والتوازي.

المكان / الأشخاص / الملابس / الشراب / الأطعمة / الحالات النفسية / الأوضاع ....الخ.

- إن الحياة الدنيا - في النص القرآني - مرحلة انتقالية، للحياة المستقبلية بنوعيها، خلالها يتم الاستعداد للمستقبل.

II) السنة النبوية :

يتحدد المستقبل في السنة النبوية - باعتبارها خطابا مفسرا وشارحا للقرآن الكريم - من خلال بعض الأحاديث النبوية الشريفة لقد ظل الرسولﷺ يؤكد على أهمية التفكير في المستقبل والاستعداد له: حيث أكد على ضرورة تحقيق التوازن:

1) بين ماضي وحاضر ومستقبل الحياة الدنيوية.

2) بين الحياة الدنيوية والحياة الأخروية المستقبلية. «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا».

عبر هذا الحرص على التوازن بين الزمنين تتحدد الرؤية الاستراتيجية الإسلامية للكينونة البشرية (ماضيا وحاضرا ومستقبلا)، ضمنها كان

الرسـول ﷺ بتوجيه من اللـه - يفكر في مستقبل الإسـلام والمسلمين، يقود الغزوات ويـوجه السرايا ويهيء الطـاقات والأطـر لبناء وصنع المستقبلين: الدنيوي والأخروي، ذلك هو المناخ التربـوي الذي تربى عمر بن الخطاب في ظلالـه، مع بقية الخلفاء الـراشدين والصحـابة والتابعين، وهـو مناخ جعل الخليفة عمر بن الخطاب يحرص دوما على هـذه الرؤية الاستراتيجية التي في إطارها قدم نظرة تربوية مستقبلية:

«لا تربوا أولادكم تربيتكم، فإنهم خلقـوا لزمن غير زمانكم» بهذا يرسم عمر بـن الخطاب المنهج التربـوي المستقبلي، الذي تجتهـد النظريـات اليوم وتعمل من أجل أن يسود في البرامج والمناهج كيف يصـوغ الأباء والمربون، الأبناء والأطفـال والتلاميـذ والطلاب والحرفيين صيـاغة وجـدانية وفكـرية وسلوكيـة من أجل المستقبل: مستقبل الآباء ومستقبل الأبنـاء معا تلك هي القضية؟

تصـور القـرآن الكريـم للأحـلام :

III) الأحلام :

قدم الإسـلام تصورا خـاصا للأحـلام - بـوصفها نمطـا من الوعي، وأسلوبا من المعرفـة و«التفكير» يتم خارج دائرة الإرادة الإنسانية. وفي ذات الآن، صـاغ معبرو الأحـلام المسلمـون، منهجـا خـاصـا لقـراءة الأحـلام وتفسيرها يختلف عن المنهج الفـرويدي: من حيث نوعيـة الإحالة الـزمنية ومن حيث مضـامين الأحلام: فإذا كـان المنهج الفـرويدي يحيل نصـوص الأحلام إلى الماضي: ماضي الذات الحالمة، بوصفـه مرجعا زمنيا مفسرا للحلم ورموزه من جهة، كما يفسر المنهج الفـرويدي رموز الحلم تفسيرا جنسيا، انطلاقـا من تصور نظـري للذات. فإن المنهـج الإسلامي في تعبيره للـرؤيا وتأويلها يحيل نصـوص الأحلام بعلاماتها اللغـوية ورموزها المكـونة لها إحالة زمنية مستقبلية لا ماضوية.

1) تصور القرآن الكـريم للأحلام : قدم القرآن الكـريم من خلال سـورة يوسف ثلاثة نماذج للأحلام ولتعبيرها:

أ) **حلم يوسف** عليه السلام : آية (4 ـ 6).

إذ قال يوسف لأبيه :﴿ **يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين**﴾.

قال : يا ابني : ﴿**لا تقصص رؤياك على إخوتك، فيكيدوا لك كيدا، إن الشيطان للإنسان عدو مبين. وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك، وعلى آل يعقوب، كما اتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسماعيل إن ربك عليم حكيم**﴾.

ـ يمثل يوسف، ذاتا حالمة، وموضوعا للحلم في ذات الآن. لا تستطيع الذات، وعي وتفسير رموز أحلامها بذاتها، لصغر سنها أولا، ولأن الذات لا تستطيع أن ترى ذاتها في مرآة نفسها. لذلك يعرض يوسف الحلم على أبيه يعقوب: يقدم هذا تعبيرا للحلم من خلال تفسير رموزه (أحد عشر كوكبا ـ الشمس ـ القمر ـ السجود) تفسيرا مستقبليا.

ـ يحذر ويوصي يعقوب الابن بضرورة كتمان الحلم / لأنه يتعلق بمستقبله (يوسف)، ولأنه إن اطلع من يكرهه أو يحسده على نص الحلم المستقبلي / عبث بشخصية الحالم، من خلال تأويل الحلم تأويلا مغرضا.

ـ وأن الحلم / المستقبل يتعلق بنظام «دورات نبوية» قياسا على الدورات الحضارية، المتكررة المتجددة من خلال نظام الرسالات السماوية.

ب) **حلم السجينين** : (آية 36 ـ 37) ﴿**ودخل معه السجن فتيان. قال أحدهما : إني أراني أعصر خمرا. وقال الآخر: إني أراني أحمل فوق رأسي، خبزا تأكل الطير منه. نبئنا بتأويله. إنا نراك من المحسنين.**

قال : لا ياتيكما طعام ترزقانه إلا نبأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما، ذلكما مما علمني ربي﴾.

ورث يوسف علم تعبير الرؤيا عن أبيه، فضلا عن تعليم الله إياه علم تأويلها، إلى أن أصبح معه ممتلكا لأدوات تأويلها: وحين كبر وبلغ الرشد، فسر يوسف حلم السجينين، في إطار تصور مستقبلي، إذ أن رموز وشارات حلم السجينين تتعلق بأحداث ووقائع مستقبلية:

ـ تقريب أحدهما من الملك.
ـ وصلب الآخر، وجعله طعاما للطير.
وجاء الغد مصدقا لتأويل يوسف لنص الحلمين فتجسدت رموز الأحلام حقائق.

ج) **حلم الملك العزيز** : آية (43ـ 49)
ـ ﴿وقال الملك : إني أرى سبع بقرات سمان، ياكلهن سبع عجاف، وسبع سنبلات خضر، وآخر يابسات، يا أيها الملأ. افتوني في رؤياي، إن كنتم للرؤيا تعبرون.
ـ قال : أضغات أحلام، وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين.
ـ وقال الذي، نجا منهما، واذكر بعد أمة، أنا أنبؤكم بتأويله، فارسلون.
ـ يوسف أيها الصديق : افتنا في سبع بقرات سمان، ياكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر، وأخريا بسات، لعلي ارجع إلى الناس لعلهم يعلمون.
ـ قال : تزرعون سبع سنين دأباً، فما حصدتم، فذروه في سنبله، إلا قليلا مما تأكلون ثم يأتي من بعد ذلك سبع شذاذ، يأكلن ما قدمتم لهن، إلا قليلا مما تحصدون، ثم يأتي من بعد ذلك عام، فيه يغاث الناس وفيه يعصرون.
والآيات 54 ـ 55 ـ 56
- وقال الملك أئتوني به استخلصه لنفسي. فلما كلمه قال: إنك اليوم لدينا مكين أمين.
- قال : اجعلني على خزائن الأرض، إني حفيظ عليم.
وكذلك مكنا ليوسف في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء، نصيب برحمتنا من نشاء، ولا نضيع أجر المحسنين﴾.
+ إنه ليس حلما شخصيا، بل هو حلم يتعلق بمستقبل بلد بأجمعه.
+ يعرض الملك العزيز نص الحلم على الملا : يعترف هذا، بعدم امتلاكه لأدوات التأويل، لمثل هذا النوع من النصوص / الأحلام، لأنه اعتاد على تأويل النصوص الكلام / لا النصوص الأحلام.

+ يعرض من نجا من السجن ـ بعد طلب إذن الملك ـ نص الحلم بأمانه على يوسف السجين: يفكك يوسف المؤول، حلم الملك من خلال إحالة نظام رموزه وإشاراته (سبع بقرات سمان، سبع بقرات عجاف / سبع سنبلات خضر / سبع سنبلات يابسات / عملية الأكل / أكل العجاف للسمان) إلى أحداث ووقائع تتعلق بمستقبل مصر، مقترحا، برنامجا عمليا مستقبليا للتعامل مع حلم الملك.

ـ يقتنع الملك العزيز بصواب التأويل وتطمئن نفسه، فيقرب يوسف عليه السلام منه. ويجعله أمينا على خزائن مصر. هكذا يلتقي الحلمان: حلم يوسف الطفل / وحلم الملك العزيز، ويتعاون الحالمان معا من أجل مستقبل البلد.

ب) **الأحلام في الفكر الإسلامي** (تفسير الأحلام)(2).

هو كتاب، يتبنى منهجا، لتأويل الأحلام، استوحى أسسه ومفاهيمه وأدواته من مقومات التفكير الإسلامي ومصادره، ومن الإطار السوسيوثقافي لعصره ومجتمعه.

يحرص ابن سيرين ـ من خلال النصوص المؤولة ـ على الإطار المرجعي المستقبلي، فنصوص الأحلام بشبكة رموزها وإشاراتها، تؤشر وترصد، الوقائع والأحداث ليست المحتملة الوقوع بل الحتمية التحقق، فإذا أخطأ المؤول فهم الرموز، فإن ذلك لا يحول دون تحقيق وقائع الأحلام.

هذا هو أساس الخلاف بين التأويل الفرويدي للأحلام، ذات الإطار المرجعي الزمني الماضوي وتأويل ابن سيرين ذات الإطار الزمني المستقبلي.

ج) **في الثقافة الشعبية :**

لا يقتصر منهج تأويل الأحلام وإحالتها على مرجع زمني مستقبلي، على النخبة المفكرة بل هو تصور عام، تمتلكه كافة الفئات الاجتماعية بما في ذلك فئة العامة، إذ هم بدورهم يحيلون رموز الأحلام المعروضة عليهم إلى مرجع مستقبلي.

---

2) تفسير الأحلام للإمام محمد بن سيرين، دار الكتب العلمية، بيروت ط 1 / 1991.

فما أن يستهل عـارض الحلم، بعـرض حلمه على من قصـده لتأويلـه:
حتى يقاطعـه هذا بـالعبارة اللازمـة: «خيرا وسلاما إن شـاء الله» بعـدها يتركه، يكمل عرض حلمه.

ـ هكذا يـوجه مؤول الحلم، من العوام، بهذه الـلازمة، إلى أفق المستقبل إذ الأمر يتعلق بأحداث مستقبلية.

د) في الفكر الصوفي :

لا تخرج نصـوص الأحلام المؤولـة في الفكـر الصـوفي عن إطـار المنهج الإسلامي إذ اعتبرت بعض الكرامـات الصوفية، معجزة من الدرجـة الثانية بعد معجـزة الأنبياء والـرسل عليهم السلام: فقـد شدد الفكـر الصـوفي على الإطار المستقبلي لـلأحلام والرؤيـا، إذ هي إرهاصـات بما يخبئه المستقبل، وقد تحقق العـديد منها نظير مـا تحققت النماذج الثلاثة الـواردة في سورة يوسف، وتحققها شهادة على مصداقيتها المستقبلية(3).

ذلك هو وضـع التفكير في المستقبل في حقل الثقـافة العربية الإسـلامية، وتلك هي الأنماط الفكرية المحفزة على التفكير في المستقبل والانشغال به.

هـ) الأمثال الشعبية :

قدمت بعض الأمثال الشعبية والفصيحة، اهتماما بالمستقبل، وحثت على ضرورة التفكير، فيما يمكن أن يأتي بـه من الأحداث والوقـائع. كما أوضح بعضهـا الآخـر، أن بنـاء صـورة المستقبل، مرتكـز على مـا ينجـزه الفـرد والجماعة في الحاضر فضـلا عن الماضي.

- زواج ليلة تدبيره عام.
- مائة تخميمة وتخميمة ولا ضربة بالمقص.
- الحضا كيغلب القضا.

هي أمثال تؤكـد جميعا على ضرورة تدبير الأمور والقضايا، قبل الأقدام على إنجازها وتنفيذها :

(3) «المستقبليـة والمجتمع المصـــري» هـاني عبد المنعم خلاف كتـاب الهلال عدد 424 أبريل 1986.

فالزواج ـ وهو حدث يتم في ليلة واحدة، يقتضي التخطيط له، واستطلاع مختلف الاحتمالات والممكنات التي يمكن أن تؤدي إلى فشله أو نجاحه.

ـ واتخاذ موقف ما، يقتضي التفكير فيه وتقليب رموزه، تحليلا واستقراء قبل الأقدام على تنفيذه وإنجازه. إنجازه في لحظة وجيزة جدا «ضربة بالمقص».

ـ بينما يؤكد المثل الشعبي الثالث على أهمية اتخاذ الاحتياطات تجاه القضايا والمسائل التي تدخل في إطار القضاء والقدر، إذ أن الاحتياط يمكن أن ينتصر على القضاء، وهي نظرة عميقة تكشف عن الإيمان بالقضاء والقدر، ليس بطريقة سلبية، كما طرحت بعض الطرق الصوفية، بل بطريقة إيجابية، فمن خلال اتخاذ الاحتياطات تجاه ما يمكن أن يأتي به المستقبل. وهكذا في جميع هذه الأنواع من التفكير العربي الإسلامي ظل النص القرآني الحكيم، هو النص المؤطر لمجموع أشكال التفكير وإنماطه. فهل يقال بعد هذا: أن الإسلام هو المسؤول عن إعاقة العرب والمسلمين عن التفكير في المستقبل والتخطيط له والانشغال به(4) فعن أي إسلام يتكلم هؤلاء عن إسلام التقليد والجمود، الذي أغلق باب الاجتهاد منذ قرون، أم عن إسلام الخلق والإبداع، إسلام العقل والاجتهاد، إسلام التدبر والتأمل والحوار الذي دعا القرآن الحكيم إليه ومارسه.

ـ وإضافة إلى ذلك لابد من التمييز بين الإسلام وسلوك المسلمين إذ لا مجال للمطابقة بينهما، لأنه إذا ما لوحظ جنوح نحو الاتكالية والقدرية في مظهريهما السلبي، كما دعت إليهما بعض الطرق الصوفية مثلا، فإن مثل هذا السلوك مشروط بسياق اجتماعي وتاريخي وحضاري.

إن عدم الاهتمام بالمستقبل، أو تهميشه في الثقافة العربية الإسلامية، منذ قرون، إلا في السنوات الأخيرة، هو جزء لا يتجزأ من ظاهرة فكرية عالمية ميزت كل الفكر البشري حتى القرن العشرين، وليست هي مسألة خاصة بالفكر العربي الإسلامي: إذ بعد تورط المجموعة الدولية القوية في حربين عالميتين في القرن العشرين، خلالهما وبعدهما، استيقظ الضمير

---

4) مجلة الفكر العربي المعاصر عدد (12) 1981 : د. فؤاد زكريا.

البشري من غفوته وسباته وانذهاله تجاه ما تسببت فيه الحروب من كوارث وأهوال ومآسي مادية ومعنوية ونفسية للعالم أجمع.

عندها بدأت تطرح تساؤلات حول الأسباب الحقيقية التي أدت إلى نشوب الحرب، وبالتالي بدأت تطرح تساؤلات حول الإطار الديني والأخلاقي والقانوني والإنساني، لتطور العلوم والاختراعات التكنولوجية عامة وتكنولوجيا الحرب خاصة.

وقد كادت التساؤلات في مختلف التخصصات المعرفية، أن تجمع على أن نسيان التفكير في المستقبل وعدم التخطيط له واتخاذه - كما يتخذ الماضي والحاضر - موضوعا للتأمل والتفكير، يعد من الأسباب العميقة لنشوب الحربين العالميتين. عندها بدأ يتكون تدريجيا، علم جديد، هو الدراسات المستقبلية، وبموازاته، نشطت الكتابة الخيالية العلمية، وهما نمطان من التفكير يوحد بينهما هدف واحد: هو الانشغال بالمستقبل البشري والاجتهاد في رسم مختلف الصور والاحتمالات الممكنة، والمحتملة أو المرغوب في تحقيقها وإنجازها، مع امتلاك كل منهما لأسلوبه الخاص(5).

إن «من سمات علم المستقبل، اعتماده بصورة أساسية على العقل مقترنا بالخيال والعاطفة والحدس، ومعنى ذلك أن أرض الأوهام والتخيلات» ص8 (6) والخلاصة أن وضع المستقبل في الثقافة العربية الإسلامية يكتسي أهمية خاصة:

«إن الإسلام كدين يمنعنا عن الرجم بالغيب، ولكن لا يمنعنا من التطلع إلى المستقبل، أن الغيب مفهوم ديني لا يعلمه إلا الله، ولكن التفكير في المستقبل أمر مشروع، بل وهبنا الله الوسائل لكي نبني المجتمع وفق الصورة التي نريد، وبما يتماشى ومنطق التقدم» 3 ص 15.

الخيال، مفهومه وأنواعه

ما الخيال ؟ ما الواقع ؟ ما نوعية العلاقة الرابطة بينهما ؟ كيف يتحول كلاهما، بالتقادم إلى آخر؟ أن تاريخ الاكتشافات والاختراعات العلمية

5) ثورة حضارية زاحفة راجي عنايت دار الهلال ط 1 / 1987.
6) التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان د. عبد المحسن صالح / عالم المعرفة عدد 19.

والتكنولوجية: هو المؤكد لهذه الحقيقة: فكم من الأخيلة الإنسانية، استحالت إلى حقائق بتحول المستقبل إلى ماض. وكم من حقائق ووقائع حاضرة، تحولت، حين طال عليها الأمد، إلى أخيلة وأوهام، بالنسبة للذين، أصبحت تفصلها عنهم مسافات زمنية تقدر بملايين السنوات، أما بالنسبة لمعاصريها فهي حقيقة وواقع مدركين.

من يستطيع إذن، الفصل بدقة ونزاهة معرفية، بين الواقعي والخيالي؟ ألا يقول مؤرخو العلم: بأن تاريخ العلم سلسلة من الأخطاء، المصوبة؟ ليست إذن هناك كتابة واقعية مائة بالمائة وليست هناك بالمثل كتابة خيالية صرفة: إذ الخيال والواقع متداخلان، يسكن أحدهما الآخر تلك حقيقة يؤكدها تاريخهما معا: تاريخ العلم وتاريخ الخيال.

فما هو الخيال وما الواقع ؟

«الخيال في اللغة بمعنى الصورة التي ترى في الحلم أو تتخيل في يقظة»(7) ص 415 أما التخيل: فهو عملية تشكيل أو تركيب الصور الخيالية، على غير قياس سابق:

أن التخيل هو استحضار، صور لم يسبق إدراكها من قبل، إدراكا حسيا: كاستحضار الطفل صورة لنفسه وهو يقود مركبة فضاء. وهذا يعني أن التخيل هو تأليف صور ذهنية، تخفي ظواهر عديدة مختلفة، ولكنها في الوقت نفسه، لا تعبر عن ظاهرة حقيقية، كما لاتعبر عن صور تذكرية، لذا تعد الصورة المتخيلة بديلات تنشئها المخيلة، عندما تتصرف في الصور الذهنية وتخرجها في كيان واحد(8).

- هكذا يبدو أن بين الصور الذهنية المركبة، والصور الذهنية الواقعية أو المسترجعة، أو المستشرفة مفارقة شكلية: إذ العلاقة بينهما علاقة تشابه، لا علاقة تطابق.

ويترتب عن ذلك صلة الخيال بكل من الإدراك / والحواس / والتفكير:

---

7) هذا الغد العجيب راجي عنايت دار الشروق ط 2 / 1987.

8) القوى الخفية أنيس منصور المكتب المصري ط 7 / 1988.

1) علاقـة الخيـال بالإدراك :

إذا كان الخيـال يرتبط بما هو غـائب من الأشياء والموجـودات والناس فإن الإدراك، خلافا لذلك يقترن بما هو موجود ومشخص من تلك المدركات: «التخيل وعي بشيء غـائب أو غير موجـود، فيما يقوم الإدراك على تصـور شيء حاضر» (9) 416.

وتضيف الموسوعة الفلسفية «فـرق آخر بين الـشيء الواقـعي والشـيء المتخيـل: فالـشيء المـدرك تحده حواجـز وعـلاقـات متنـوعـة، فيما لا تحد الشيء المتخيـل إلا الحـواجـز التي يضفيـها الـوعـي على هـذا الشيء» 416.

إن الشيء الواقعـي يدرك، من خـلال حصر مواصفـاته وعـلاقاتـه، أما التخيل فلا يمكن حصر مواصفاته أو تحديدهـا، لأنه يحكم، كونه موضوعا غـائبا لـلإدراك ينفلت عن كل تحديد وحصر، لـذلك تتعد وتتنـوع وبشكل لانهائي، التصورات والتمثلات الخيالية بتعدد المخيـلات الذاتيـة والوطنيـة.

2) علاقـة الخيـال بالحواس :

كما يرتبط الخيال بالإدراك، يقترن بالحواس، بوصفها وسيلة معرفية إذ هو، تمثل «الأشكـال والألوان التي سبقت رؤيتهـا، أو الأصوات التي سبق سماعهـا، وكذلك فيما يختـص بالـروائح والطعـوم والملموسـات» ص 415 الموسوعة الفلسفية.

والنتيجـة أن المدركـات من الأشيـاء والموجـودات والنـاس، تـدرك في حضورها، وتخلق لها صـور بواسطة المخيلة، صور جديـدة، ومركبة على غير مثال سابق في حـالة غياب تلك المدركات. صور تتشابـه، مع مراجعها، ولكنها لا تتطابق معها أبدا.

أنـواع الخيـال :

يمكن تصنيف الخيال تبعـا لمقاييس عديدة، نقتصر منهـا على مقياسين اثنين: لارتباطهما بموضوع البحث: علاقته بأجناس الكتابة / علاقته بزمن التجربة المتخيلة.

---

9) الموسوعة الفلسفية العربية ص: 416.

I) علاقة الخيال بأجناس الكتابة :

يتنوع الخيال، بتنوع أجناس الكتابة، فهناك الخيال الأسطوري / والخيال الخرافي / وخيال الحكاية الحيوانية / والخيال الأدبي / والخيال الصوفي والخيال الأدبي العلمي الذي هو موضوع هذا البحث، وليس المقام هو مقام تفصيل القول في خصائص هذه الأنواع الخيالية.

II) زمن التجربة المتخيلة :

ينقسم الخيال بحسب زمن التجربة المتخيلة، إلى ثلاثة أنواع :

أ) الخيال الاسترجاعي :

يقصد به الخيال المرتبط بالماضي، في علاقته بالحاضر فرديا كان ذلك الخيال أو جماعيا أو قوميا، الخيال الاسترجاعي هو «العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور، وقد تشأ هذه الصور الذهنية عن عملية استرجاع الإحساسات، في حال غيبة الأشياء التي استثارت هذه الإحساسات، وعملية استحضار صور الأشياء، التي سبق أن أدركناها، يعرف بالتخيل الاسترجاعي، كأن نستحضر الأشكال والألوان التي سبقت رؤيتها أو الأصوات التي سبق سماعها، وكذلك فيما يختص بالروائح والطعوم والملموسات»(10) 415.

+ في إطار الخيال الاسترجاعي يميز بين : الذكرى / والتذكر :

1 ـ زمن الذكرى هو الماضي، فما يسمى ذكرى اليوم، كان إدراكا بالأمس.

2 ـ وزمن التذكر هو الحاضر : التذكر هو عملية استرجاع الذكريات الماضية من موقع الزمن الحاضر، انه عملية تكوين وتركيب صور عن ذلك الماضي الذي كان بالأمس حاضرا، ولأن الحاضر لا ينفصل على الماضي، لذلك فإن «الذكرى تكون مصحوبة بالوعي».

---

10) الموسوعة الفلسفية العربية ص: 415.

ب) **الخيـال الإنشـائي :**

هـو نقيـض الخيال الاسـترجـاعي، إذ الإنشـاء يعني الاختراع، والخلق للأشكال والصـور، في الخيال الإنشائي «تنشأ الصور الـذهنية، من عملية خلق، على غير مثال، من صنع مخيلتنـا، وهو ما يعرف بـالتخيل الابداعي، الذي ينشيء الإنسـان من خلاله، الآيـات الفنية ويطور العلـوم والتقنـيات» ص 415 (11).

ـ يتميـز الخيال الإنشـائي عن الاسـترجاعي، بكونـه لا يرتبط بتجـربة معيشة في الماضي، وإنما يقترن بتجربة ذهنية متخيلة، لأن وقائعها وأحداثها وعالمهـا، لم يتحقق بعد، أن زمن الخيال الإنشـائي زمن مستقبلي، نظير ما هـو وضع الخيـال الأخـروي، خيـال القصص العلمي، أو خيـال الأبحـاث المستقبلية.

ـ هكذا إذا كـان الخيال الاسـترجاعي يربط بالحقـائق والأحداث المعيشة في الماضي والمستعادة في الحـاضر. فإن الخيال الإنشائي يقترن بالمستقبل، أي بتصورات المستقبل وتخيـل صُـوَرِهِ في الحاضر.

والصور المتخيلة، التي ركبتها المخيلة، الفرديـة أو الوطنية، سواء أكانت استرجاعـا للماضي أو استشرافا للمستقبل، هي صـور خياليـة مركبـة، قد تتشـابه مع احتمالات المستقبل، ولكن لن تتطـابق معهـا أبدا، لأنها صـور مركبة ومؤلفة على غير مثال أو نموذج.

ج) **الخيال المركب :**

يتجسد الخيـال المركب، في نصوص الأحـلام، بنوعيها : أحـلام ورؤيا المنـام. وأحلام اليقظـة. ما الأحـلام؟ انها نصوص متـداخلة الأزمنـة: ففي الحلم :

«لا يكثرت الفكر بالعمل الحاضر فقط، بل يتيه تـدريجيا في حالة مبهمة وغامضـة، يختلط فيها الماضي بالحاضر والمستقبل، والواقعي بـالخيالي» (12)

11) الموسوعة الفلسفية العربية ص: 415.

12) أمراض الـذاكرة جـان دولاي ترجمـة ميشـال فـاضل زدي علما ط 1/ 1978 ص: 110.

ص 110 ففي خيال الأحلام، يصبح للعناصر والتفاصيل المكونة للصور الخيالية مراجع متعددة ومتباينة زمانية أو واقعية، فوق واقعية.

إن الخيال بأنواعه الثلاثة (الاسترجاعي / الاستشراقي / المركب) «هو تأليف صور ذهنية، تحاكي ظواهر عديدة مختلفة، ولكنها في الوقت نفسه، لا تعبر عن ظاهرة حقيقية، كما لا تعبر عن صورة تذكرية»(13) لدرجة يمكن معها القول: أن مراجع الصور المتخيلة، مراجع مركبة. وهكذا ف «إننا إذ نتذكر، لا نسترجع الماضي في الحاضر، بضرب من الآلية السيكولوجية، وإنما نستعيده، بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة للشعور»(14) ص 45 فالمقام والسياق عنصران أساسان في تشكيل الصور الخيالية.

وظائف الخيال :

للخيال وظائف عديدة أهمها : الإدراك / التذكر / التصور / التفكير : وقد وقفنا عند الوظائف الثلاثة السابقة. ونضيف وظيفة التفكير: إذ يساهم الخيال بوصفه وسيلة للتفكير، في نمو وتطور المعرفة الإنسانية: «مهدت عملية التخيل للإنسان، والوصول إلى حقائق، لم يكن من الممكن إدراكها عن طريق الحواس.... لو لا قدرة الإنسان على التخيل، لما استطاع أن يستوعب وقائع التاريخ. لذا فإن لعملية التخيل دورا كبيرا في تبلور الأفكار وظهور المكتشفات والمخترعات والأنظمة والعقائد والنتاجات الأدبية والفنية، كما أن التخيل وفر للإنسان اختيار غايات ووضع احتمالات لتحقيقها» ص 1/78.

هكذا يبدو أن لعملية الخيال والتخيل وظائف عديدة لتشخيص أحداث التاريخ الموغلة في القدم أو استشراف أزمنة الغد الآتية، أو لنمو المعرفة وتطورها، فليس بالتجربة، أو بالعقل وحدهما يعرف الإنسان، لدرجة يمكن معها القول: أن الإنسان كائن متخيل(15).

---

13) عالم المعرفة ـ ثقافة الطفل عدد 123 مارس 1988 ص: 77.

14) الخيال مفهومه ووظائفه د. عاطف جودت نصر ص: 45.

15) عالم المعرفة ص: 78.

القصة الخيالية العلمية

ارتبطت القصة الخيالية العلمية دوما بـالأسئلة العلمية والفنية، وبالتالي بالافتراضـات العلمية أيا كـان نوع التخصص العلمي لكاتب قصـة الخيال العلمي، تعلق الأمر بالعلـوم التجريبية أو بالعلـوم الإنسانية. ففي الحالتين معـا،تعتبر القصة الخيـالية العلميـة انشغـالا واشتغالا بـالأسئلة العلميـة، المصاغة صياغة أدبية.

لكن مسألة الانشغال والاشتغال ـ كما يقول ذلك تاريخ العلم والأدب ـ بالأسئلة العلمية يظل مسألة نسبية، إذ لكل عصر ولكل مجتمع أو مجموعة دوليـة مـا، أسئلتـه أو أسئلتهـا الخاصـة. حتى لا نسقط في التصـورات العمومية أو العلمية على النطاق الدولي، زمانية كانت أو مكانية.

إن أسئلة السرد الخيالي العلمي تتارجح بين احتمالين :

1) أما أنه سرد فني يجدد الأسئلة العلمية والفنيـة القديمة، بقصد تكملة الاستدراكات والإضـافات، أو بقصد تصحيح الفرضيـات القديمة، التي لم يتمكن كتاب القصص الخيالية العلمية وتاريخ العلم من إنجازها واختبارها، لاعتبارات: تقنية أو نظرية أو علمية أو إبستمولوجية.

2) وأما أن ينتج سرد القصص الخيـالي العلمي، أسئلة جـديدة، ويقترح فـرضيات أملتهـا التطـورات الجديـدة في مجالي الاكتشافـات والاختراعـات العلمية والتكنولوجية.

لا تقـدم قصص الخيـال العلمي معرفـة يقينيـة. إذ أن فضـاء الكتابـة الخياليـة العلمية، يخضـع دومـا لمنطق الاحتمالات والممكنات لأن مـوضوع الكتابة تفصل بينه وبين المؤلف الضمني، وهو صورة ثانية مزيدة ومنقحة من المؤلف الحقيقي. كما يقول وأين بـوث، مسافة زمانية ومكـانية بعيدة: من النـاحية النفسيـة والواقعيـة، وهـو البعد الـذي يفسح المجال لتـداخل الحقـائق والأحـداث المستعـادة، من تـاريخ العصـور الخوالي، أو الأحـداث والوقـائع العلمية والتقنية الممكنة التحقق، في المستقبل القـريب أو البعيد أو الأبعد، يفسح أمامها المجال لتتداخل بالتصورات والأخيلة.

وتبعا لذلـك يـنـبـنـي السـرد فـي قصص الخيال العلمي، على منطـق الاحتمالات والممكنات بنوعيها الموضوعية أو الذاتية. أي المرغوب في تحققها

وإنجازها. ويؤدي هذا النمط من السرد إلى القول بنسبية المعرفة. أن قصص الخيال العلمي، من حيث الشكل. نوع أدبي يتفاعل من خلاله العلم بالأدب ـ تفاعلا يؤدي إلى استعارة كل منهما بعض خصائص ومقومات الآخر ـ إن قصة الخيال العلمي هي نوع أدبي يتحقق فيه قدر من الحوار ليس بين الشخصيات، والأزمنة والأمكنة والأساليب اللغوية فقط، بل يتمثل فيها نوع من الحوار يمكن الاصطلاح عليه بحوار الاختصاصات العلمية، ويبدو أنه النمط الحواري الذي سيسود مستقبلا بعد أن بدأت أعراض تخمة الاختصاصات في الظهور، وبدأت تتكون القناعات تدريجيا بحتمية الانتقال من مجال الحوار داخل التخصص المعرفي الواحد، إلى مجال الحوار بين مختلف الاختصاصات العلمية بقصد التكامل والتعاون. من أجل برمجة الشخصية الفردية والوطنية وبناء النماذج والنظم والقيم، بناء محكما.

هل قصص الخيال العلمي ضرورية ؟.

إن تلاقح الخيال بالعلم، واستفادة كل منهما من الآخر، واعتبارهما معا وسيلتين معرفتين، العلم باعتباره حقائق ووقائع منجزة. والخيال باعتباره حقائق ووقائع لم تنجز بعد، ولكنها ممكنة ومحتملة التحقق، فهي إذن أحداث ووقائع مجازية، لا حقيقية، والمجاز نقيض الحقيقة، غير أن بعض المجازات تتحول بالتقادم إلى حقائق وبعضها الآخر يظل مجازا: وذلك ما يحدث لبعض القصص الخيالية العلمية المستقبلية، التي قد تتحول أحداثها ووقائعها المجازية المحكية، الممكنة الوقوع، إلى حقائق: كلما تحول المستقبل إلى حاضر أو ماض، بالتقادم وهو ما حدث بالنسبة للعديد من نصوص قصص الخيال العلمي المكتوبة في القرن التاسع عشر، أو بداية القرن العشرين، حيث اتخذت فترة السبعينيات والثمانينيات زمانا تجري فيه أحداثها ووقائعها.

قد يستفيد العلماء أيا كان اختصاصهم من أسئلة وافتراضات القصص الخيالية العلمية، فيكدون ويعملون من أجل تحويل تلك الافتراضات والأحداث العلمية المحكية مجازا إلى حقائق ووقائع، كما يمكن لكتاب قصص الخيال العلمي بدورهم الاستفادة من النتائج العلمية، لطرح افتراضات وصياغة أسئلة جديدة في نطاقه الممكن والمحتمل.

وهكذا يتحقق قدر من التشابه بين التجربتين: تجربة العلماء، وتجربة كتاب قصص الخيال العلمي.

قصص الخيال العلمي واليوتوبيات :

لقصص الخيال العلمي علاقة بأدب المدن الفاضلة، إذ يشتركان معا في بناء النماذج والقيم والنظم المثالية، حيث يهيمن الخيال على الواقع، سواء كان خيالا استرجاعيا، يستعيد ذكرى جمعية كامنة في الذاكرة البشرية ومشخصة عبر أساطيرها وخرافاتها وأحلامها، أو كان خيالا إنشائيا تصوريا للنماذج والقيم والنظم، الممكنة والمحتملة التحقق، باعتبارها نماذج خارقة، لكل معوقات وعوامل التقدم العلمي والتكنولوجي. فالتشابه، إذن متحقق بين قصص الخيال العلمي والمدن الفاضلة غير أن التشابه لا يعني التطابق:

إن قصص الخيال العلمي، كقصص المدن الفاضلة، يتم فعلها، خارج زمان ومكان عصر الكتابة: «فزمن» القصص الخيالية العلمية المحكية زمن مستقبلي، إذ أن حوادثها التي تنجزها شخوص بشرية، أو غير بشرية، لم تقع بعد ولكنها ممكنة ومحتملة الوقوع.

قصص الخيال العلمي، كقصص المدن الفاضلة «مطالبة كبرى بتحقيق عاجل وفوري، لكل الأحلام التي راكمها الخيال الإنساني»(16).

وفعلا فقد استجاب العديد من العلماء بمختلف اختصاصاتهم، لنداء كتاب قصص الخيال العلمي، فترجموا العديد من تلك الأحلام إلى حقائق ووقائع، إلا أن عملية ترجمة أو تأويل أحلام اليقضة، مشروطة بامتلاك علماء التأويل والترجمة، لأدوات نظرية ومنهجية وتقنية، فضلا عن ضرورة تمثلهم جيدا، لشبكة رموز وعلامات وإشارات تلك النصوص / الأحلام، مما يجعل فعل التأويل / الترجمة، يستغرق أزمنة طويلة.

إن المدن الفاضلة «هي ممارسة التخيل، لأجل التفكير في طريقة مغايرة للوجود الاجتماعي، العام، إنها الحلم الكامل بنمط آخر للوجود العائلي» ص24 المرجع السابق.

---

[16]) مجلة الجدل عدد / 7 / 1987.

المدن الفاضلة كقصص الخيال العلمي، استدراك مسبق لكل ما لم تتمكن المجتمعات الإنسانية من تحقيقه وإنجازه في عالم الواقع، تجدد طرحه في المستقبل، من أجل أن يحققه أحفاد الأجداد والأسلاف أو يجتنبونه إذا تعلق الأمر بمدن جاهلة، لا فاضلة.

- قصص الخيال العلمي أقرب إلى اليوتوبيات منها إلى الأوتوبيات: اليوتوبيات أمكنة حسنة وطيبة، مثالية ونموذجية، وهي أمكنة معلومة، وزمنها معلوم. «والطوبي شجرة في الجنة كما جاء في الحديث»(17).

في حين تعني الأوتوبيات : (لا مكان) فهي إذن عوالم وهمية ما دامت مجهولة الزمان والمكان.

«الأوتوبيات كثيرة، واليوتوبيات كثيرة، الأولى لا يُدْرَى أين هي؟ أما للثانية: فمعلومة المكان، محجوبة بالمسافات التي تفصلها عن ممالك ذلك العصر، تحول دون اتخاذها جزءا من أية أسطورة اجتماعية ذات أهداف سياسية، بل تجعل منها بديلا نقديا، قاسيا لأخلاق ذلك العصر ونظمه وحكامه بديلا رمزيا أو مجازيا، لا يوصل إليه إلا بالتصوف والرياضة في الزمن المتطاول». (18).

إن قصص الخيال العلمي وإن تشابهت مع اليوتوبيات والأوتوبيات فإنها قصص تجري أحداثها خلال الزمن الدنيوي، هو زمن المستقبل، وإن كان كتابها قد اختلفوا في عدد السنوات من حيث القرب والبعد بالنسبة لعصر الكتابة، وهي أيضا قصص تجري أحداثها فوق أمكنة معلومة [الأرض أو كوكب المجموعة الشمسية].

- وقصص الخيال العلمي وإن كانت كاليوتوبيا، تعمل «على تذويب الواقع لحساب التصورات النظرية التخطيطية، المكتملة، التي لا يمكن تقريبا تحقيقها»(19) إلا أن ذلك يصدق على بعض النصوص التي تجمح على حساب العقل والعلم في تشكيل عوالمها، أما أغلبية نصوص قصص الخيال

17) جغرافيا الوهم حسني زينة رياض الريس للكتب والنشر / لندن (هامش 19 ص: 39.

18) المرجع السابق.

19) مجلة الجدل ص: 25.

العلمي، فتعتمد مبدأ الملاءمة، والمحافظة على التوازن بين التفكير العلمي والتحليل الأدبي: «لقد غدا الخيال العلمي أدب الواقع الحديث، وليس لونا من ألوان الفانطازيا أو اليوتوبيات التي يصعب تحقيقها»(20) ويضيف محمود قاسم:

إن «على الكاتب أن يكون واقعيا في التخيل، وعلى العالم أن يتخيل مع الكاتب ما يمكن أن يصير عليه شكل المستقبل» ص 84 ما الذي يحدث عندما يمارس الكاتب الواحد النمطين من الكتابة: الكتابة العلمية، والكتابة الخيالية العلمية؟ ذلك ما يشرحه الكاتب الأمريكي إسحاق أسيموف: «لابد من التمييز بين ميدان الخيال العلمي» «وبين ميدان البحث العلمي» الأصيل، وهذا ما أفعله عادة، لأنني كثيرا ما ألجأ إلى القوى النفسانية الخارقة في رواياتي العلمية، بينما أخص جزءا كبيرا من كتبي العلمية لدحض هذه القوى الخارقة، لماذا هذا التناقض؟ لا أدري، ربما كنت مصابا بالفصام!

لقد كتبت الكثير من القصص حول «الصحون الطائرة» على الرغم من أنني حاولت بالمنطق العلمي دحضها وتكذيبها ونكران وجودها. وأعتقد أن المفاهيم العلمية في تجاوزها عقل الخيال خطيرة جدا، لأنها تنزع هيبة العلم وجديته»(21).

وكما كان الناس في التاريخ القديم، يذهبون عند العرافين والمنجمين - خبراء ذلك الزمن القديم - لاستشاراتهم حول مصير حياتهم المستقبلية، فإن قادة هذا العصر وزعماءه أي أولو أمره بالتعبير القرآني الحكيم، أصبحوا يستشيرون نوعا جديدا من عرافي المستقبل: هم: علماء المستقبل، ومن ضمنهم وبموازاتهم كتاب قصص الخيال العلمي، بغض النظر عن تخصصاتهم العلمية (علوم تجريبية أو علوم إنسانية) وهي علوم تراهن جميعا على فك ألغاز الكون والإنسان وتفكيك مكوناتهما، والبحث دونما كلالة، عن العوامل والقوانين الأكثر فاعلية وتحكما في الكون والإنسان.

---

20) مجلة الشاهد عدد 28 ديسمبر 1987.

21) مجلة الصفر عدد (1) ماي 1986 ص: 27.

[قصص الخيال العلمي وأدب الخوارق] :

تتشابه قصص الخيال العلمي، بأدب الخوارق والعجائبي، حيث يلتحم فيهما معا الخيال بالواقع، وهو خيال يتجسد عبر النماذج والقيم والنظم المثالية، أو اللامثالية، الخارقة لنظام الاعراف والتقاليد الاجتماعية في المجالين العلمي والتقني.

ـ يختلف موقف كتاب قصص الخيال العلمي، من حيث الاتزان والمغالاة، فمنهم من يتميز بجموح الخيال جموحا كبيرا تستحيل معه القصة الخيالية العلمية، إلى حكاية خارقة وعجيبة أكثر من كونها قصة خيال علمي. ومنهم من تشبع بروح المعرفة العلمية وأدواتها، مما جعل قصصه تحافظ على التوازن بين العلمي والأدبي، الحسي والتجريدي، المنطقي والخيالي. ما هي الخصائص الفنية لأدب الخوارق؟ يحصرها تودوروف(22) ضمن ثلاث خصائص:

1) أن تترك أثرا في القارىء: خوفا وهلعا.

2) احتفاظها بالتوتر كعنصر من عناصر البناء مما يترتب عنه تأرجح القارىء تجاه ما يحكي ما بين التصديق والإنكار.

3) كون العالم الذي تحيل عليه القصة الخارقة، هو عالم لغوي محض وبالتالي فمحكيات القصص الخارقة مجرد تحصيل حاصل:

وإذا كانت قصص الخيال العلمي تتسم ببعض خصائص القصة الخارقة والعجيبة فإن درجة الحفاظ على الاتزان والتوازن بين ما هو خيالي صرف، وما هو علمي، هو ما يجعل القصة الخيالية العلمية تتميز عن القصص الخارقة والعجيبة. وليس هذا موضوع استقصاء الفروق الفنية بينهما.

[شخوص قصص الخيال العلمي].

تنوعت شخوص القصص الخيالية العلمية، بتنوع ثقافة كتابها وعصرهم، وبتنوع الفضاء الأدبي الذي اتخذ مسرحا لأحداثها ووقائعها، وذلك بحكم تضلع كتابها في الأساطير والخرافات والأديان وأدب الحيوان،

22) دراسات سيميائية وأدبية عدد 1/ خريف 1987 ص: 137.

إضافة إلى حصيلتهم العلمية في مختلف العلوم، لذلك اعتنت النماذج البشرية وغير البشريـة، المنجزة لـلأفعال والأدوار المسنـدة إليهـا: وتنوعت: مـا بين شخـوص أسطوريـة وتـاريخيـة، تستعيدهـا ذاكـرة الكتـاب، بغية إعـادة صياغتها وبنينتها في إطار مستجدات العصر العلمية والتقنية. وتارة أخرى، تسند الأدوار إلى «كـائنات تكنلـوجية: كـالمختبرات العلمية والتليسكـوبات، والمراصد الفلكية المقربة للنجوم والكواكب البعيدة، جاعلة إياها رهن الحاسة البشرية، والمحاليل الكيميائية، المحولة للمخلـوقات الحية: النباتية والحيوانية والبشرية، تحويلا في الاتجاهين: السلبي والإيجابي بشكل يتحقق معه تحول في كياناتها البيولوجية والنفسيـة والعصبية، أو تخلق بواسطة تلك المحاليل الكيميـائية مخلـوقات هجينـة تجمع صفـات مركبـة، لأكثر من كـائن من الكـائنـات الحيـة. لقـد أغنت قصص الخيـال العلمـي، المعجم العلمي والتكنولـوجي، مانحـة إياه أبعـاد دلالية، تبعـا للمجالات والسيـاقات التي يوظف فيها ذلـك المعجم : فمن تكنولوجيا الاتصـالات : الأقمار الصناعية والمراكب الفضائية والصواريخ، وطاكسيات الفضاء، إلى تكنولوجيا الحرب: الصواريخ وأسلحـة الأشعة القاتلة، والأسلحـة الجرثومية المدمرة لكيـانات الكائنات الحية.

هكذا تتحقق في قصص الخيـال العلمي قفزة نوعية، من عـالم الوحوش الأسطوريـة، إلى عالم «الـوحوش التكنولـوجية» غير أن الـوظائف والأدوار المسنـدة إلى النوعين من الـوحوش ظلت ثـابتـة. أما الـرموز المنجـزة لتلك الوظائف والمجسدة لها فهي التي تغيرت بتغير العصور، والعلوم. إلى جانب تكنلوجيا الحرب هنـاك تكنلوجيا السلام، والرخـاء المادي، تكنلوجيا الطب والفلاحة وعلوم الهندسة الـوراثة التي حققت قفزة نوعية في مجال الصحة والغذاء.

إن شخوص قصص الخيال العلمي نوعان :

1) شخـوص قديمـة تعـاد صياغتهـا في ضـوء المستجدات من العلـوم والاختراعات التقنية.

2) وشخوص جديدة، بشرية، «وغير بشريـة»، ابتكرها الخيال القصصي العلمي اختلفت طبيعتهـا وهيأتها ووظـائفهـا، بـاختـلاف ثقـافـة الكتـاب وعصرهم ومجتمعاتهم وحضاراتهم.

موقف النقـد الأدبي العربي تجـاه قصـص الخيال العلمي.

ما موقف النقد الأدبي العـربي تجـاه قصص الخيـال العلمي ؟

يمكـن التمييـز بين موقفيـن :

1) موقف رافض، يعتبر الكتابة الخيالية العلمية، نوعا من الترف الفكري ونمطا مـن الأرستـقـراطيـة الذهنيـة، أو نـوعـا مـن التخـريف والشعوذة(23)، لكونها كتابة متعالية على الواقع العربي، هذا الموقف هو سر إحجام العديد من كتاب الأدب، عن الكتابة في هذا اللون من الأدب.

يتمظهـر الموقـف الرافض : تـارة من خلال الإحجـام كليا عن الكتـابة، وتارة أخرى مـن خلال السكوت(*) أو تهميش بعض النصـوص الخياليـة العلمية التي ظهرت إلى حيز الوجود. وتارة ثالثة من خـلال تقديم أو قراءة بعض نصوص الخيال العلمي من خلال القيم الجمالية: اللغوية والأسلوبية، والنظرية، لـلأنواع الأدبية المألوفـة، والمتداولة في العالم العـربي ولا يتعامل معهـا بـاعتبارهـا نمطـا حـديثـا من الكتابـة الأدبيـة له قيمـه الجماليـة الخـاصة(24).

وقـد ترتب عن هذا الموقف الرافض لقصص الخيال العلمي، عدم التفهم والتمثل الكامل، لطبيعة الكتابة الخيالية العلميـة، وبالتالي عدم إنزالها المنزلة اللائقة بها. يمكن القـول بأن أغلبيـة الكتاب والنقـاد العـرب يمثلون هـذا الموقف (محمـود أمين العـالم / شكـري عياد / غـالي شكـري / والنقـاد المغاربـة عامة، بـاستثناء رواية البقـالي، سابكي يـوم ترجعين، التي حظيت بمقالـين، أولهما لمحمـد بـرادة وثـانيهما لإبراهيـم الخطيب. [مجلـة آفاق عـدد 11 / 1988].

2) الموقف المتبني للكتابـة الخيالية العلمية، المتمثل لخصـائصها وقيمها الجمالية، المدرك لـوظائفهـا الأدبية والإعلاميـة، بوصفهـا نمطا جـديدا من

---

23) مجلة الشاهد / العرب وادب خ. ع. : عدد 28 ديسمبر 1989.

*) قوبلت مجمـوعة أحمد أفزارن القصصيـة «غدا» بالسكـوت وكذا رواية : الطـوفان الأزرق لأحمد عبد السـلام البقالي من قبل النقد الأدبي المغربي أمـا النقد المشرقي فقد اهتم برواية البقالي.

24) موقف كل من د. حميد الحمداني وإدريس الناقوري من رواية إكسير المياه لمحمد عزيز الحبابي وروايات عبد السلام البقالي.

انظر: المصطلح المشترك + الرواية المغربية ورؤية الواجع الإجتماعي، للمؤلف من المذكورين.

الكتابة الأدبية، جاء استجابة للعديد من العوامل العلمية والتكنولوجية الذاتية والموضوعية، الخلقية والإنسانية، والمعرفية، التي تمخضت عنها جميعا الحربان العالميتان الأولى والثانية، من حيث هي مظهر بارز من مظاهر الاستثمار السلبي للاكتشافات العلمية والاختراعات التكنولوجية، فكان أن استيقظ الضمير الإنساني للعديد من العلماء والأدباء والمثقفين عامة، مؤكدين ضرورة الاهتمام بالمستقبل، لأن إهماله أو تهميشه هو عامل أساسي من بين عدة عوامل أخرى تؤدي إلى الحروب.

من بين الأدباء العرب الذين خاضوا تجربة الكتابة الخيالية العلمية في مصر [يوسف عز الدين عيسى، وتوفيق الحكيم / فتحي غانم / يوسف السباعي / مصطفى محمود / نهاد شريف / صبري موسى / وصنع الله إبراهيم / رؤوف وصفي، ومن السودان: جمال عبد الملك / ومن سوريا، طالب عمران، ومن المغرب محمد عزيز الحبابي / وعبد السلام البقالي، وأحمد أفزارن.]

- تمظهر الموقف المتفهم للكتابة الخيالية العلمية من خلال :

أ - الإقبال على ترجمة بعض النصوص الأجنبية، ولو أن ما ترجم منها يمثل عددا قليلا.

ب - التعريف بأدب الخيال العلمي، ومحاولة تقريب مفاهيمه ونصوصه إلى القارىء العربي.

حـ - التقديم لبعض النصوص التي كتبها، كتاب عرب، نظير ما فعل يوسف الشاروني.

عـ - تناول بعض النصوص الإبداعية العربية، بالدراسة والنقد، ولما كانت قصص الخيال مثل الدراسات المستقبلية، تتخذ المستقبل موضوعا للتأمل والتفكير، فإن اهتمام الفكر العربي، بالمستقبل جاء متأخرا، إذ لم يشرع في الاهتمام به إلا في سنوات الثمانينيات من هذا القرن، ولعل هذا هو السبب الحقيقي لتأخر ظهور قصص الخيال العلمي وتداولها في الثقافة العربية فضلا عن عوامل أخرى، يردها محمود قاسم إلى :

1) فتور العلاقة بين الأدباء والعلماء.

2) تقصير وسائل الإعلام - المكتوبة والمقروءة، والمشاهدة.

3) غياب التنسيق بين العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية، عكس ما هو واقع الأمر في البلدان المتقدمة علميا.

4) عدم تخصيص جوائز أدبية لهذا اللون من الكتابة الأدبية / غياب النوادي العلمية المهتمة بهذا الأدب.

من النقاد الذين اهتموا بالكتابة الخيالية العلمية : يوسف الشاروني / أحمد عطية / عصام بهي / مدحت الجيار / راجي عنايت / جمال عبد المالك.

والحقيقة أن النقد الأدبي العربي، باتجاهيه : الرافض والمتفهم إلى حد ما لم يتمثل، إدراك العلاقة التماثلية بين الدراسات المستقبلية وقصص الخيال العلمي، خاصة منها تلك التي تشتغل على المستقبل - بوصفهما نمطين معرفيين يتخذان المستقبل موضوعا للكتابة والتأمل، والمستقبل الذي ظل لآلاف السنين مهمشا، لأن تاريخ الثقافة والعلوم أولت القسط الأكبر من اهتمامها لكل من الماضي والحاضر، وهكذا لم تدرك الثقافة العربية عموما، والنقد الأدبي جزء منها أهمية قصص الخيال العلمي والدور الإعلامي لها، إذ أنها تساهم مع الدراسات المستقبلية في تعبئة العقل والوجدان العربي وبالتالي برمجة الإنسان والمجتمع، عقليا ووجدانيا ونفسيا ومعرفيا، للتكيف مع القضايا والمشاكل المستقبلية، التي ينذر بها الغد، وبالتالي بناء الإنسان الفاعل في التاريخ.

قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية.

ما نوعية العلاقة القائمة بين قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية؟ أيهما كان مؤثرا في الآخر؟ بالرغم من سبق الكتابة الخيالية العلمية على الدراسات المستقبلية في الزمان: حيث تعود النصوص القصصية الأولى التي كتبها كل من جيل فرن (1828 - 1905) الفرنسي وهنج ويلز (1866 - 1946) الانجليزي إلى القرن التاسع عشر حيث تحققت العديد من الاكتشافات العلمية بالنسبة للثقافة الغربية، أما أقدم نصوص القصة الخيالية العلمية العربية، فهي تلك التي كتبها ابن طفيل: قصة حي بن يقظان صديق الخليفة الموحدي عبد المومن بن علي خلال القرن 12 الميلادي.

بالرغم من هـذا السبق في الزمان، إلا أنه يمكن القـول بأن : الدراسات المستقبلية نشـأت بموازاة الكتـابة الخياليـة العلمية، وأنهما تبـادلا التأثير، والاستفـادة من بعضـهما البعض: فقـد نشطت كتابتهما معـا وتطـورت في أعقاب الحربين العالميتين خلال بداية القرن العشرين باعتبارهما معا شكلين من أشكـال التعبير الإنسـاني، عن استيقـاظ الضمير البشري من غفـوتـه وذهولـه تجاه الكوارث والمآسي التي أسفرت عنها نتـائج الحربين العالميتين، بـاعتبـارهما نموذجين بـارزين للسلـوك البشري غير الحكيم، النـاجم عن الاستثمار غير القـانـوني والــلاأخـلاقي والــلاإنســـاني لمعطيـات العلـوم والتكنولوجيا.

في هذا المناخ المأساوي بدأت تتكون تدريجيـا، أسئلة جديدة حول نتائج العلم والتكنولـوجيا، ليس في عـلاقتها بـالماضي والحاضر فقط بل عبر آفاق المستقبل البشري، بدأ العلماء والمثقفـون يطرحون أسئلة علميـة وتصورات مستقبلية بديلة للواقع المأساوي، وقد كان السبق في ذلك، لعلماء الدراسات المستقبليـة وكتـاب قصص الخيـال العلمـي، بـاعتبـاهما نمطين معـرفيين جديدين، يتخذان المستقبل البشري موضوعا للتأمل والتفكير. فمن هم كتاب وقراء كل من الدراسات المستقبلية، وقصص الخيال العلمي؟ أنهم إما علماء لهم اهتمامات أدبية، أو أدباء يملكون ميولات علمية، هكذا عن طريق هذين النمطين من المعرفة ـ يتلاقح العلم بالأدب والمنطـق بالحدس والمنهج العلمي بالمنهج الحدسي والعقل بالخيال.

ولأن كتاب قصــص الخيال العلمي والـدراسات المستقبليـة، موسـوعيو الثقـافـة، فقد تحقق في كتـابتهما معـا، مـا يمكن الاصطلاح عليـه، بحـوار التخصصات العلمية والأدبية، وهو مستوى من الحوار يتجاوز، من الوجهة المعرفيـة الحوار العادي الذي يجري بين أصحـاب الاختصاص الـواحد، أن كتـــاب قصص الخيـال العلمـي، وكـذا علماء المستقبل، جـــد متضلعين في الأســاطير والخرافـات والــديـانـات والتـاريخ الكــوني، والانترولـوجيـا، والجيولوجيا، وعلم الفلك والبيولوجيا النباتية والحيوانية والبشرية» والطب، والفلسفــة وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والسياســة، والفيـزياء والكيميـاء، والتكنـولـوجيــا، وعلـوم اللغـة، وعلم الألـــوان، والسميـائيـات، والإدارة،

والبرابسيكولوجيا. ومن خلال تفاعل هذه الأنماط المعرفية، تقدم كل من قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية، تصورا شموليا، ونظرة كلية للكون والحياة، ساردة تجربة الإنسانية من خلال أكثر من منظور علمي واحد: حيث تشترك الاختصاصات العلمية جميعا، والأنماط المعرفية، مستشيرة بعضها البعض، متصارعة تارة، متحاورة تارة أخرى، متكاملة تارة ثالثة، من أجل صياغة وبناء الصور، والنماذج والقيم والنظم، الممكنة والمحتملة، للمستقبل البشري.

لا تحصر قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية، موضوع اهتماماتها في المستقبل وحده، إذ لا يمكن تصور المستقبل، إلا من خلال علاقته التفاعلية بكل من الماضي والحاضر، ومن خلال الاستناد إلى معطياتهما معا، يمكن تشكيل الصور الممكنة والمرغوب فيها، للمستقبل البشري.

لقد ظل المستقبل، لقرون عديدة موضوعا غير مفكر فيه تفكيرا علميا، ممنهجا، فقد كان أسلوب التفكير في المستقبل، منذ آلاف السنين ـ تفكيرا يخضع للتخمين والرجم بالغيب، ذلك ما مارسته الكهانة والعرافة والتنجيم، حيث تعتبر مصدرا من المصادر القديمة لعلم الدراسات المستقبلية، كما تعتبر اليوتوبيات مصدرا من مصادر الكتابة القصصية الخيالية العلمية. غير أن الدراسات المستقبلية وقصص الخيال العلمي تجاوزت مصادرها القديمة بعد أن تمثلت أسلوبهما الاستشرافي للمستقبل، من خلال استدراكهما لما يتضمنانه من جوانب القصور والتقصير العلميين.

إذا كانت الدراسات المستقبلية وقصص الخيال العلمي يجمعان بين منطق العلم وتخييل الأدب، فإنهما يتميزان عن بعضهما من حيث المنهج :

أ ـ تستطلع الدراسات المستقبلية، صور المستقبل الممكنة، بالاعتماد على مداخل نظرية وأساليب علمية ونظرية، بالرغم من تعددها وتباينها إلا أنه يغلب عليها الطابع التكاملي والحواري، فضلا عن مزجها جميعا بين الأسلوبين: العلمي والأدبي، فضلا عن مماهاتها بين التجربتين: التجربة العقلية، والحدسية والتخييلية.

ب - أما قصص الخيال العلمي فتستشرف، صور المستقبل المحتملة، أوالمرغوب فيها، في إطار لغة وأسلوب الكتابة الأدبية المعهودة، من خلال صياغة المعطيات العلمية: «أسئلة وفرضيات ونظريات صياغة أدبية، فالعلوم في قصص الخيال العلمي ليست هي المستهدفة بحد ذاتها، بقدر ما هي وسيلة لطرح وتحليل وتشخيص، ردود فعل المجتمعات البشرية: الوجدانية والعقلية والنفسية والسلوكية تجاه الاستثمار، بنوعيه: السلبي والإيجابي، الشرير والخير، لمعطيات الاكتشافات والاختراعات العلمية والتكنولوجية.

حـ - يترتب عن ذلك، سيادة المنهج العلمي في الدراسات المستقبلية سيادة متفتحة على تجارب الحدس والتخييل، ودمجها ضمن نسق الاشتغال المنهجي العلمي. والدراسات المستقبلية، وإن أكدت على الطابع المنهجي العلمي، وعلي العقلانية فإنها لا تتنكر لإمكانية استثمار تجربة الحدس، والخيال التصوري الإنساني باعتبارهما وسيلتين معرفيتين متكاملتين ومعززتين للمنهج العلمي: فليس بالتجربة الحسية والعقلية وحدهما يستشرف المستقبل:

يقول أحد الكبار المشتغلين على المستقبل : ألفين توفلر : «إن الحدس عنصر لا غناء عنه في مثل هذا النوع من العمل، بصرف النظر عن محاولات عشاق الأرقام لإخفاء هذه الحقيقة».(25)

د - أما قصص الخيال العلمي، فهي قصص تشتمل على كل المكونات التي تشتمل عليها القصص العادية: حدث / شخصية / سرد / وصف / حوار / مونولوغ، إلا أنها إضافة إلى ذلك تشتغل على موضوعات علمية وتكنولوجية، والتطورات الخيالية المحكية عن طريق الاستشراف للمستقبل، هي المؤطرة للمعطيات العلمية والتقنية في قصص الخيال العلمي بشكل يجعل العلماء عامة، وعلماء الدراسات المستقبلية خاصة، يستفيدون معا من أسئلتهما ويستثمرون فرضياتهما الخيالية الإنشائية.

---

25) ثورة حضارية زاحفة راجي عناية دار الهلال ط 1 / 1987 ص : 141.

هـ ـ ما الهدف المتوخى من قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية؟ إنه تبصير الإنسانية بالعواقب الممكنة والمحتملة، لاستثمار العلم والتكنولوجيا بصفة عامة ـ استثمارا سلبيا من خلال الصور القاتمة التي يرسمانها للمستقبل القريب والبعيد، عن طريق ما يشخصانه من نماذج وأشكال «القيامات الدنيوية» أو «الساعات» الممكنة الحدوث في المستقبل في حالة ما لم تتدارك الإنسانية الأمر، وتحتكم إلى الرشد والعقل والحكمة. وقد تقدم قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية، صورا مشرقة للمستقبل البشري من خلال ما تقترحه من مشاريع وبدائل: للنظم والأفكار والقيم، الواعدة بالرخاء والعدالة، والتقدم، والسلام، والسعادة، إذا هي احتكمت إلى الضمير الأخلاقي والإنساني وانضبطت للقوانين والسنن الإلهية الناظمة للكون والحياة، ولم تخرقها أو تُتحايل عليها لخرقها وإفسادها. إن أدب الخيال العلمي «يمكن أن يعمق الشعور بالنمو التكنولوجي» وعواقب هذا التطور، كما يستطيع أن يحذرنا بفوائد وأضرار، تغيير النظم الاجتماعية، حسب أساليب مختلفة ويجعلنا أكثر إحساسا، بأن قيمنا إنما هي نسبية، ويساعدنا على معرفة الأبعاد الخلقية والقانونية والسياسية للمشاكل الاجتماعية».(26)

إن هذا الإطار القانوي والأخلاقي والإنساني والديني، لكل من قصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية، هو ما لم يتجذر الوعي بفوائده ومردوديته بعد، بالنسبة للثقافة العربية والإسلامية، وإلا فكيف يفسر غياب الاهتمام والانشغال بهذين النمطين المعرفيين في مؤسسات التعليم العالي ومراكز البحوث الوطنية والقومية نظير ما هو الوضع بالنسبة لكليات وجامعات الدول المتقدمة، علميا وصناعيا؟.

نعم لقد شرع في السنوات الأخيرة، في تكوين جمعيات مستقبلية، في كل من المغرب والجزائر وتونس، وفي بلدان عربية أخرى، بدأت مزاولة نشاطها المعرفي من خلال عقد بعض الندوات، اتخذت مستقبل العالم العربي

---

26) أدب الخيال مجموعة من المؤلفين / مجموعة من المترجمين كتاب : الثقافة الأجنبية دار الحرية للطباعة / 1989 ص 86.

موضوعا لها، كل هذا مهم ومفيد، إلا أن الاهتمام والانشغال الجيد ينبغي أن يكون عاما، بحيث يشمل التعليميين: الثانوي والعالي، إذ أن فاعلية القصص الخيالية العلمية والدراسات المستقبلية في تعبئة المجتمع أو اتحاد مجموعة دولية، وتهييئها لاستقبال صور الحياة المستقبلية، وأحداثها المتوقعة على كوكب الأرض، بالغ الأهمية، حتى لا تفاجئنا الأحداث ويفوتنا الركب، فتكون المفاجأة فاجعة ومؤلمة.

إنها ظاهرة ثقافية لم نعرها الاهتمام الجدير بها في الثقافة العربية الإسلامية: كما يقول ذلك أحد المهتمين بالمستقبل: «تكاد تخلو الأعمال السنمائية والإنتاج التلفزيوني المحلي في مصر، من أعمال الخيال العلمي التي تساعد على تقريب وترجمة بعض الأعمال العالمية الكبرى في هذا المضمار على الأقل، يمكن أن يكون له أثر كبير في تهيئة إذهان المواطنين للتعامل مع أدوات وصور الحياة في المستقبل، شريطة أن تختار الأعمال العالمية بدقة متناهية، بحيث لا تصطدم موضوعاتها وشخوصها، ومستوى الأداء الفني فيها. مع أساسيات الطبائع المحلية، وأحكامها القيمية الراسخة عن الحق والقوة والواقعية والإيمان والمسالمة» (27) ص 55/56.

الكتابة الاسترجاعية والكتابة الاستشرافية

إذا كانت الكتابة الخيالية العلمية، تصنف، عموما، في مقابل الكتابة الواقعية والكتابة التاريخية: (التاريخ، والمذكرات، الرواية التاريخية، السيرة الذاتية) فهل من مماثلة بين الآليات التي تشتغل بها الذاكرة الفردية أو الوطنية أو الإنسانية، حين تسترجع التاريخ الفردي أو الوطني أو الإنساني من جهة. وبين الطرق المنهجية التي تستشرف بها القوى التخييلية، الحقب المستقبلية في كل من الدراسات المستقبلية وأدب الخيال العلمي؟

تشتغل الكتابة التاريخية الأدبية عموما (السيرة الذاتية / المذكرات / الرواية التاريخية، الرواية الخيالية العلمية التاريخية) حين تشتغل على هذه

27) المستقبلية والمجتمع المصري هاني عبد المنعم خلاف ـ بغداد كتاب الهلال عدد 424 / أبريل 1986 ص : 56/55.

الأنواع من التاريخ، باعتبارها موضوعا للتفكير ضمن آليات، أو قوانين، حددتها نظرية الترابط في نمطين من القوانين: (28)

أساسية وثانوية، نقتصر على ذكر الأساسية منها.

القوانين الأساسية ثلاثة :

1 ـ قانون التشابه، وبمقتضاه، لا تستعيد الذاكرة الفردية أو الوطنية أو الإنسانية من ذكريات الماضي وأحداثه ومحكياته، إلا ما يرتبط بعلاقة تشابه أو تماثل مع عصر الكتابة، تماثلا واقعيا أو إسقاطيا، ذلك أن وظيفة الاسترجاع هي التأكيد على مظاهر التشابه والتماثل أيا كان نوعها (قياس المماثلة).

2 ـ قانون التباين، هو نقيض الأول، إذ أن الذاكرة تختار ما يختلف ويتباين من ذكريات الماضي ووقائعه وأحداثه، مع أحداث ووقائع عصر الكتابة. وبموجب هذا القانون ينتظم الماضي مع الحاضر ضمن مفارقات زمنية، ومقابلات بين الأحداث والشخوص والمواقف.

بحيث يبرز الاختلاف بين هويتهما، إذ أن استراتيجية الاسترجاع تستهدف إبراز التباين والتضاد (قياس المخالفة).

3 ـ قانون الاقتران في الزمان والمكان : وهو قانون تشتغل الذاكرة بموجبه على الأحداث والذكريات فلا تتذكر منها إلا ما يرتبط بعلاقة اقتران وارتباط بالزمان والمكان. فالمكان الواحد هو رابطة بالنسبة للذكريات المختلفة من حيث زمانها، التي كان ذلك المكان مسرحا لها. كما أن عنصر الزمان الواحد رابطة يجعل الذكريات والأحداث والمحكيات التي حدثت في أمكنه مختلفة تنتظم حوله، فقانون الاقتران إذن، هو قانون إحالة الذاكرة أيا كان نوعها إلى الذكريات والأحداث والمحكيات والشخوص المقترنة جميعا برابطتي الزمان والمكان.

إذا كانت هذه هي الآليات التي تشتغل في إطارها الذاكرة، الفردية أو الوطنية أو الإنسانية مع ذكريات الماضي وأحداثه ومحكياته. فهل يعتبر المستقبل باعتباره موضوعا للتفكير والتأمل، المستقبل من حيث هو صيغة

---

28) الذاكرة والنسيان د. أحمد عطية.

زمنية مقابلة لصيغة الماضي، ملائما لاشتغال الذاكرة عليه؟ أم أنه لا ذاكرة له، لأنه لم يعش بعد كتجربة، وبالتالي فهو في حاجة إلى قوى أخرى غير الذاكرة، للاشتغال عليه: وإلى قوانين ومناهج أخرى لمقاربته واستشرافه : هي القوانين المنهجية العقلية الحدسية والتخيلية التي بلورتها الدراسات المستقبلية.

وهكذا يبدو وجود مفارقة نظرية ومنهجية، بين طريقتي الأشتغال: فالماضي يستذكر في إطار آليات التذكر وقوانينه، أما المستقبل فيستشرف من خلال مناهج وطرق عديدة، فما هي أهم طرق وأساليب، أو مداخل استشراف المستقبل؟

ما هو الاستشراف؟ يحدده د. المهدي المنجرة كالتالي :

«إن دور الاستشراف هو افتراض ما قد يحدث غدا، على ضوء ما حدث أمس وبذلك تكون العبرة الحقيقية من الاستشراف، هي أن ما سيحدث، لن يكون نسخة من الماضي، فالتاريخ لا يعيد نفسه، مع أن هذه الصيغة هي التعبير الأجود للقول بأن التاريخ يعيد نفسه».(29)

+ وقد عبر عن هذا الإدراك للتاريخ ـ التاريخ باعتباره تداخلا بين الأزمنة، والوعي بذلك التداخل واستثماره على الوجه الأحسن هو ما يمثل فلسفة التاريخ كما يقول جلالة الملك الحسن الثاني بحق:

«إن المغرب يحترز من أن يعيش في الماضي، ولكنه مع ذلك يأخذ من ماضيه العبر الكبيرة والدروس التي تقوده في الحاضر، والتي يمكن أن ترسم خطاه في المستقبل».(30)

فتداخل الأزمنة الثلاثة : الماضي، والحاضر والمستقبل، وتجاورها هو الذي على أساسه تصاغ استراتيجية الغد. وتمثل آليات ذلك الحوار بين الانساق الثلاثة للزمن، هو امتلاك للتاريخ، وبالتالي هو ممارسة الفعل، هو ممارسة الفعل الإنساني من موقع القوة، في التاريخ.

+ يؤكد العديد من كتاب الدراسات المستقبلية، على أهمية التعددية وضرورتها في استشراف المستقبل، من ضمنهم الفين توفلر و.د.المهدي

---

29) خصاص في الجنوب حيرة في الشمال مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1988.

30) التحدي لجلالة الملك الحسن الثاني ص 296 ط 2 المطبعة الملكية 1983.

المنجـرة حيث يقـول: «إن الخطأ العلمـي في الاستشراف هـو الانتقـال من معطى إلى إسقـاط واحد، فليس للمستقبل، بـاب واحـد: هناك مثل مغـربي يقول: «من يملك بابا واحدا، الله يغلقها عليه، أعني في: الاستشراف لابد من توقع إمكانيات متعددة» المرجع السابق.

يـوضح البـاحث أن قصـده من هذا الإلحاح، ليـس انتقاد الـدراسـات المستقبليـة، بقـدر ما ينصـب الإلحاح على ضرورة التزام، فضيلـة التعـدد المنهجي في التعامل مع المستقبل:

«ليس قصدي أن انتقد الدراسات الاستشرافية ولكن أدعو القائمين بها، إلى أن يسلكوا اتجاهات متعددة، أن يتكلموا عن مستقبلات ممكنة، بناء على فرضيات متعددة» 189.

لا تمتلك الدراسات المستقبلية، معرفة يقينية حول المستقبل، وإنما تقدم معرفة إطارها العام هو: الإمكان والاحتمال، والراجع والمرجوح، تجاه صور المستقبل.

«إن المستقبليـــة تعتبر تمرينـــا منهجيـــا، ومسيرة تستـــدعي التبصر والاقتناع، أن المستقبلية، لا تــدعي عصمة في توقعاتها أو نجـاحها، بل على العكس من ذلك: إذ الشيء الـوحيـد، الـوحيـد، المؤكد هــو أن أيـا من هــذه التــوقعات، لا يبـدو صحيحـا على الإطلاق» (المرجع الســابق) كأن شعــار المستقبلية: هو قول الشاعر العربي الحكيم: أبي العلاء المعري:

أما اليقين فلا يقين   وغايــة الأمــر ان أحدســـا

لماذا هذا الاحتياط المعرفي ؟ لـ «أن المستقبل لا يكون حتميا، بشكل كلي» كما يقول الفين تـوفلر، ذلـك أن الصدفة تلعـب دورها إلى جـوار المؤثرات الحتمية، لكن حتى في المجـالات التي تبدو حتميـة أكثر من غيرها، ويـوجد مكان لتأثير الفرد، العـامل الفردي يمكن أن يؤدي - على الأقـل - إلى إبطاء الحركة أو صرفها أو مقاومتها ص 172 المرجع السابق.

والخلاصـة : «هنـاك احتمالات من كل نـوع يمكن أن تعيـد صيـاغـة المستقبـل» ص 172 المرجع الســـابق. والمستقبليـة هي استقـــراء وتحليل واختبار، من بين تلك الاحتمالات العديدة، للممكن والمحتمل.

مداخـل استشـراف الـمستقبـل

مـا هي أهـم المداخل المقترحـة، لاستشراف المستقبل ؟ لقـد عـرضت الدكتـورة ناهـد صالح، لأهم تلك المداخل والأسـاليب المتبناة في الـدراسات المستقبلية، باعتبارها المناهج والأساليب الأكثر تداولا حتى الآن، وقد أكدت بـدورها مثـل د. المهدي المنجـرة على ضرورة التعـدديـة المنهجية، وحـوار المناهج، وتعاونـها، وتكاملها من أجل استطلاع المستقبل، بطريقة علمية.(31)

1) المدخل المحافظ في مقابل المدخل الراديكالي :

في المدخل المحافظ، يستشرف المستقبل بـوصفه امتدادا، لكل من الماضي والحاضر، إنـه مـدخل يقيس صورة المستقبـل، قياس ممـاثلـه على كل من الحاضر والماضي، ومع أن صـور المستقبل الممكنة والمحتملـة سيطرأ عليهـا تغير نسبي، إلا أنها ستكـون على العموم امتدادا لصـورتي كل من الحـاضر والمستقبل، إذ ستظل بنيات النظم والقيم والأفكار محافظة على ما هي عليه.

أما المدخل الراديكالي، فيرسم صورا ممكنة ومحتملة للمستقبل من موقع نظـري أو منهجي: يقيس صـورة المستقبل، على صـورتي الماضي والحاضر قياس مخالفة لا قيـاس مماثلة، لذا يرسم المدخل الراديكـالي مقابلة للماضي والحاضر صـورة جـد متغيرة في المجـالات الكميـة والكيفيـة، للنظم والقيم والنماذج.

2) **المدخـل الكمي في مقابل الكيفي :**

يعكس المدخـلان صـورتين مختلفتين للمستقبل، في الاستشراف الكمي، تـرسم صـور المستقبل المحتملـة اعتمادا على العناصر الكميـة: كـالأرقـام والإحصاءات التي تخص السكان، والدخل الـوطني، والتكنولوجيا، والصحة الفـلاحة، ينتمي أصحـاب المدخل الكمي غـالبا إلى علماء الـرياضيـات، من المتمكنين من منـاهج الإحصاء، ومنطق الاحتمالات الـرياضي. يؤكـد المدخل الكمي إذن على الموضوعات القابلة للتكميم، أما المجالات الكيفية، فيستبعدها أو يهمشـها على الأقـل.

31) المنهـج في البحـوث المستقبليـة : عالم الـفـكـر عـدد 4 / المجلد 14 السنة 1984 د. ناهـد صالح.

- أما المدخل الكيفي فيلح على أن أساس الاستشراف هو العناية بالمتغيرات الكيفية المرتقبة والمحتملة أو يبتعد هذا المدخل خلافا للمدخل الكمي «عن النماذج والبيانات الكمية، سواء بمحض اختيارهم، أو نتيجة لعدم قدرتهم، على استخدام الأساليب الرياضية» ص 201.

- في حين يركز المدخل الكيفي «على الجوانب الكيفية : كنوعية الحياة وإمكانيات التكنولوجيا لحل المشاكلات» ص201 . وقد يغلب الاتجاه المتشائم على مواد هذا المدخل، فيهتم كما تقول: د. ناهد صالح «بالاغتراب، واللامبالاة والجريمة والتفكك الاجتماعي والانحدار الأخلاقي»، وتلاحظ الباحثة أن المدخلين متكاملان يسد كل منهما جوانب النقص عند الآخر. والطرفان لم يدرك العلاقة التفاعلية بينهما.

3 - المدخل الموضوعي في مقابل المدخل الذاتي :

أي المدخلين أكثر ملاءمة لاستشراف المستقبل : الموضوعي أم الذاتي؟

- يتمسك المدخل الموضوعي بالعقلانية، وينضبط لقواعد التفكير العلمي التي تعاقد عليها العلماء والباحثون: شعورا منهم بصعوبة وخطورة الاشتغال على المستقبل، وخوفا من الانحرافات العلمية، فقد اشترطوا للموضوعية شروطا، ألحوا على ضرورة توفرها في كل بحث مستقبلي منها:

- قابلية التحقق من صحة التنبؤ المقترح.

- ضرورة استناد كل تنبؤ إلى نموذج نظري، بموجبه يمكن التعرف على الآليات التي في إطارها تستشرف الصور الممكنة والمحتملة للمستقبل من طرف باحث أو فريق من الباحثين.

- ضرورة اقتران كل استطلاع بمعلومات وملاحظات تمثل تفسيرا وشرحا وتحليلا للنموذج المستشرف.

- قيام الباحث أو فريق البحث بعمليات ترجيحية، لاحتمال أو لاحتمالين من بين الاحتمالات العديدة الممكنة والمتوقعة.

هكذا يستبعد المدخل الموضوعي كل العناصر الذاتية، بوصفها عناصر معيقة في رسم الصور المستقبلية، بدقة وموضوعية، لا مجال فيها، للاعتبارات الذاتية.

أما المدخل الذاتي : فهو مدخل معيـاري يعطي الاعتبار، للقيم الذاتية في تشكيل صـور المستقبل: متجاوزا بذلـك مستوى، استشراف ما هـو ممكن ومحتمل من الصور، إلى مستـوى تشكيل الصور المستقبلية المرغـوب فيها وبالتالي يقترح المدخل الذاتي، الوسـائل الكفيلة بتحقيقها و إنجازها.

ـ إن الـــمـدخــل الذاتي هو «أقــرب إلى العمـل الفــني منه إلى العمل العلمي» ص 201 والواقع أن كـلا المدخلين ضروري ومهم بالنسبة لـلآخر، فهما معا متكاملان: إذ أن تشكيل الصور المستقبلية: لابد من أن يراعي فيه التوازن بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي:

4 ـ المدخـل الجزئـي في مقابـل الـمدخل الكلـي.

ـ إن الإطار النظـري للمدخلين هو مدى محدودية أو شمـولية: الصـور المستشرفـة للمستقبل: فـالمدخـل الجزئي: يكتفي بتشكيل صـور المستقبل المحتملة اعتمادا على مكون واحد من مكـونات المجتمع: الاقتصـاد / التجارة / الفلاحـة / الصـحة / العلوم ...الخ. فإذا اهتم المدخل الجزئي بمكـونات أخرى للمجتمع، فلصلتها بالمكون الذي اعتمده كأسـاس لاستطلاع المستقبل. أمـا المدخل الكلي: فهو مـدخل شمـولي، يأخـذ بعين الاعتبار كـل مكونـات المجتمع، في عمليـة الاستشراف: المكـونـات المادية، والثقـافيـة، الاعتبـارات الموضـوعيـة والاعتبـارات الذاتيـة، ومـن خـلال تفاعـــل، وتكامـــل هـذه المكونـات جميعـا، يستـشرف المدخـــل الكلـي الصـور الممكنـــة والمحتملة للمستقبـل.

- والمدخل الكلي : مدخـــل حواري لا يعتمـد تخصصا علميـا واحدا، أو بـاحثا واحـدا وإنما يعتمـد طريقـة البحث الجماعي، التي ينجـزها فـريق الباحثين، المتعددي الاختصاصـات. والحوار ليس حوارا، داخل الاختصاص العلمي الـواحد، بل هـو حـوار بين الاختصاصــات العلميـة جميعا، حـوار شمولي، فـالمدخل الكلي، مظهر بارز من مظاهــر الاجتهاد العلمي الجماعي، إضافـة إلى أنه مظهر أساسي من مظـاهر الاجماع العلمي في رسم وتشكيل الصور المستقبلية: المحتملة والممكنة والمـرغـوب فيها، من هنا يكتسي أهميته البالغة.

تلك هي أهم المداخل المنهجية، المتداولة، لاستشراف صور المستقبل الممكنة والمحتملة، والمرغوب فيها، وهي مناهج تفاوتت واختلفت من حيث موضوعات اهتماماتها وانشغالاتها، من حيث الأوليات والأسبقيات التي تولى الاهتمام الأول، لذلك تعتبر جميعا، مناهج نظرية صالحة لاستشراف المستقبل، شريطة أن يؤكد على حواريتها وتكاملها، والتنسيق فيما بينها، حتى تشتغل اشتغالا جماعيا، وتجتهد اجتهادا جماعيا، من أجل استشراف صور المستقبل.

- وقد أوضحت الباحثة د. ناهد صالح : توزع هذه المداخل جميعا ضمن نمطين أو أسلوبين من أساليب استشراف المستقبل هما : الاستكشافي / والمعياري.

1 - النمط الاستطلاعي - أو الاستكشافي.

هو نمط موضوعي، سؤال الباحث فيه هو : ما هي صور المستقبل المتوقع: المحتملة والممكن تحققها في ضوء وسائل وإمكانيات معينة: وبتعبير آخر: أين سنذهب وإلى أين نسير؟ لذلك يستشرف النموذج الاستطلاعي صور المستقبل المحتملة، استنادا إلى معطيات الماضي والحاضر وإلى خط سيرهما. يلتزم هذا النموذج، الموضوعية والدقة العلمية ويتبنى نماذج نظرية (جزئية / كلية / كمية / كيفية) كما يتبنى مبدأ الترجيح ترجيح الباحث أو الفريق العلمي، من بين صور المستقبل العديدة الصورة والصورتين، الأكثر احتمالا في التحقق، مفسرا الأسباب والعوامل المختلفة الفاعلة في ذلك الرجحان.

2 - **النمط المعياري** : هو أسلوب استكشافي يتجاوز فيه الباحث، مستوى التوقع والإمكان إلى مستوى رسم الصور المرغوب في تحقيقها، باعتبارها صورا، تمثل القيم الوطنية والأخلاقية والقومية، لا بصفتها محتملة وممكنة فقط، وإنما بالإضافة إلى ذلك باعتبارها صورا مرغوبا في تحقيقها، صورا تمثل النموذج الذي يحلم ويجتهد الفرقاء من أجل أن يتحقق ويسود في المستقبل، لذلك فإن سؤال الباحث المستقبلي وفقا

للنمـوذج المعيـاري هـو: مـا هـي صـورة أو صـور المستقبل، المرغـوب في تحقيقها، أين ينبغي علينا أن نذهب ونتجه؟

تلك هي أهم المداخل النظرية المتـداولة لاستكشاف المستقبل، وذلك هما الأسلـوبـان اللذان ينتظمان تلك المداخيـل الثمانية: الأسلـوب الاستكشـافي والأسولب المعياري، فإلى أي حد يمكن استعارة هذه الأدوات واستثمارها في مجال الدراسـة الأدبية والنقـد الأدبي المشتغل على قصص روايـات الخيال العلمي؟ ذلك هو المطمح الأساسي في هذه المحاولة.

- إن مبـدأ استعارة : النقـد الأدبي والدراسـة الأدبيـة، لبعض الأدوات والمفاهيم من حقل العلوم الإنسانية مبـدأ مشروع، ومعمول به: فقد استعار النقـد الأدبي العديـد من مفاهيمـه وأدواته من التـاريخ، وعلم النفس وعلم الاجتماع والسميـائيات واللسـانيات، فلـم لا يمكن هذه الاستعـارة من علم الدراسات المستقبلية، باعتبارها العلم الأقرب والأنسب إلى قصص وروايات الخيال العلمي؟

الغديـة والمستقبليـة

الغديـة / المستقبلية : يعتبر د.م.ع الحبابي نموذجـا للمثقف الذي اهتم بالغد والمستقبل، وهـو أيضا مثقف ذو ميولات عديدة شعـرية / قصصية روائية / فلسفية / فضلا عـن أبحاثه ومساهماته في إثراء الثقـافة الوطنية والقومية والإسلامية والعالم / ثالثيه والعالمية.

تميـز م.ع. الحبـابي بحماسـه المعـرفي ودعـوتـه لاتجاه فلسفي، هـو الشخصـانية الإسـلامية، إلا أنـه في الفترة الأخيرة، انتقل إلى اتجاه فلسفي آخـر عرف بـالغـديـة، وإذا كان الاتجاه الأول جـاء متـزامنا مـع مرحلـة الاستعمار، فإن الغـدية هي فلسفـة مـا بعد الاستقـلال السياسي، فلسفـة تقترح منهجا للتفكير بقصد صياغة النمـوذج الوطني وبناء الذات، من غير ما تبعيـة لنماذج الآخر، فالغـدية إذن هي فلسفة تحرر العـالم الثالث، هي فلسفة التحول والانتقال: يقول د.م.ع الحبابي: «فكيف العمل؟ من هنا بدأت الوثبة مـن الشخصـانية الواقعية إلى مـا أسميها بالغديـة، أي كيف سيكون الغد؟ هل سيكـون هو أيضـا مجموعـة أوضاع من الاستيـلاب والحرمان،

والشعور بالنقص أم شيئا آخر؟»(32) وفي إطار الإجابة عن هذه الأسئلة كان كتابه «عالم الغد: العالم الثالث يتهم» وهو الذي يتضمن الأسس النظرية والمنهجية لفلسفة تحرر العالم الثالث من سائر أشكال التبعية، «لأننا إذا أردنا أن نحارب مركب الكمال عند الآخر، وأردنا أن نحارب مركب النقص عندنا، يجب أن نتهم المسيء، وأظن أننا محاصرون في الآخر القوي، فنريد أن يعي إجرامه ضدنا، وحتى يعي يجب أن نخاطبه... بالمقولات التي يستعملها والمفاهيم الرائجة عنده، (نفس المرجع).

ترتبط الغدية بأزمة النماذج والقيم والنظم الغربية وهي أزمة بدأ شعور الغرب بنفسه يتزايد بها، فكيف - يتساءل ذ.الحبابي - بنا هل نريد أن نتخذ النماذج الغربية والقيم الغربية مثلا أعلى للاقتداء؟

لابد إذن من التفكير في غدنا، انطلاقا من إمكانياتنا - المادية والمعنوية والروحية، فما هي مرتكزات الفلسفة الغدية؟

أسس الغدية

تستند الفلسفة الغدية على أسس ثلاثة :

I - تكامل أصناف المعرفة : إن أي نمط معرفي لا يمكن وحده أن يصنع الغد، لذلك لابد من ضرورة تكامل وتعاون جميع أصناف المعرفة، لصياغة هذا الغد وبنائه.

يقول د. الحبابي : شارحا الأساس الأول للغدية :

«فأما المناهج، فأحدها تكامل أصناف المعرفة، لا يمكن أن نعتمد على اللغوي فقط، ولا الكيميائي، ولا الفيزيائي ولا الرياضي، بل أن نكون كتلا مختلفة من المشارب والاختصاصات ويحصل تعاون، بإبراز البديل وتحبك هذه الأصناف حبكا متقنا» المرجع السابق.

II - تكتل الثالثيين : يقصد بذلك مثقفي العالم الثالث، في شكل اتحادات وتكتلات وتجمعات، لأنه بغير تلك التكتلات والاتحادات، لن يستطيعوا خلق

32) جريدة الشرق الأوسط عدد 3565 / 1 / 9 / 1998.
حوار مع د. م. عزيز الحبابي.

قوة علمية / ثقافية تكون في مستوى الحوار، مع القوى العلمية والفكرية العالمية.

«كما أن التكتلات الصغيرة القديمة مثل : العالم العربي وافريقيا... لم تعد صالحة، يجب أن تكون كتلة أكبر وأوسع، وهو كتلة العالم الثالث، لأننا بالعالم الثالث، تجمعنا المطامح نفسها، والآلام نفسها من جهة. ومن جهة ثانية: كلما كانت الكتلة كبيرة، كان بالإمكان أن تفرض رأيها في الحوار مع الآخر، وكلما كنا منقسمين، وعلى هيئة كتل صغيرة، قضى علينا، فلا فائدة من ضياع الوقت.

إن القوة الوحيدة التي يمكن أن تنفعنا في الدفاع عن حقوقنا، هي كتلة على مستوى العالم الثالث» المرجع نفسه. أما الأساس الثالث للغدية فهو:

III ـ نقد النماذج الأجنبية :

بتكامل أصناف المعرفة، وتكتل الثالثيين، بقصد خلق قوة علمية / ثقافية، نتمكن من إقامة حوار مع النماذج الأجنبية، من أجل بناء سيناريو وطني أو سيناريو اتحاد مجموعة دولية أو عالم ثالثي، انطلاقا من أسئلتنا ومشاغلنا وحاجياتنا وإمكانياتنا، لا من متطلبات النماذج والقيم الأجنبية. لذلك لابد من إحداث :

«قطيعة مع النموذج أو النماذج الغربية، والبحث عن بديل أو عن بدائل... ما هي البدائل؟ لابد أن نبدأ في الفحص، وإحصاء الأمراض، وبعدها نبحث عن البدائل العلاج، فلا علاج قبل أن تعرف الأوضاع، معرفة تحليلية عميقة، والقضية الآن هي قضية موت أو حياة، نكون أو لا نكون؟» المرجع السابق.

تلك هي أسس الفلسفة الغدية، وذلك هو طموحها المعرفي الثقافي / العلمي من أجل بناء الغد وصناعته، ليس الغد المحتمل، أو الذي يصنعه الآخر لنا، ولكنه الغد الذي نبنيه ونصوغه بأنفسنا، نحن الثالثيين.

فما هي علاقة الفلسفي بالأدبي، مادام د.م.ع. الحبابي قد مارس كتابة النوعين من التفكير؟ يهمنا من الكتابة الأدبية للحبابي ماله علاقة بالغدية، أي باستشراق صورة أو صور الغد الممكنة والمحتملة، والمرغوب فيها.

هل للغديـة أصداء في الكتـابة الأدبيـة؟ كتب م. الحبابي نصـين سرديين لهما اتصـال مباشر، ووثيق بالفلسفة الغدية هما:

1) أكسير الحياة بوصفها محاولة أولية للكتابة الخيالية العلمية الروائية في المغرب.(33)

2) نصا قصصيا خياليا علميـا، ضمن مجموعة القصصية، (العض على الحديد)(34)، والنص القصصي بعنوان «آل آمخ»: هو موضوع هذا البحث / الدراســة.

فما هي صورة أو صور الغد المستشرفـة في نص آل آمخ بوصفه قصة خيال علمي؟ هل من علاقة بين الغديـة كاتجاه فلسفي، وبين الغدية ككتابة أدبية خيالية علمية؟

أي ما العلاقة بين الحبابي بوصفه مؤلفا حقيقيا، وبين المؤلف المجرد في نص آل آمخ، بـوصفه نسخة ثـانية «مـزيدة ومنقحة» مـن صورة المؤلف الحقيقي؟ تلك هي أهم الأسئلة التي تنتظم هذا البحث.

سنقـارب النص بـاعتبـاره قصة خيـال علمي، انطـلاقـا من استحيـاء واستثمار العـديـد من مفاهيم الـدراسـات المستقبليـة، والفلسفية الغـديـة، وقصص الخيال العلمي، بوصفها جميعـا أشكالا متقاربة من التفكير، تتخذ جميعا الغد موضوعا للتأمل والتفكير.

الصـورة المستشرفـة للقـرن الواحـد والعشـريـن من خلال قصة آل آمخ الخيالية العلمية

ما هي مكونات الصورة المستشرفة للقرن الواحد والعشرين، كما يقدمها نص آل آمخ، بوصفه قصة خيال علمي؟ ما الأصوات المتكلمة داخل القصة؟ ما هي خصائص الكتابة الخيالية العلمية كما تتمثل في هذا النص؟

تلك هي المحاور التي تنتظم ضمن هذا البحث :

موقع آل آمخ بالنسبـة لأزمنـة السرد.

---

33) إكسير الحياة رويات الهلال عدد (303) مارس 1974، د. م. عزيز الحبابي.

34) العض على الحديد م. ع. الحبابي الدار التونسية للنشر ط II / 1979.

يحدد علم السرديات ثلاثة أفعال من السرد : (الماضي / الحاضر / المستقبل، تتمظهر من خلال ثلاثة أنماط سردية:

1 ـ السرد اللاحق : هو النمط السردي، الأكثر حضورا في الكتابة الاسترجاعية وفيه «تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما»(35) ص122 في السرد اللاحق يميز بين زمنين:

زمن القصة المحكية وزمن سردها لاحقا... تفصل بين الزمنين مسافة زمنية تختلف طولا وقصرا باختلاف القصص.

2 ـ السرد الآني : هو سرد بصيغة الفعل المضارع، واحد الضميرين : المتكلم أو الغائب، وفيه يتزامن فعل الحكاية (زمنها) مع فعل السرد (زمن السرد) بشكل ينموان معه في آن واحد. يسود السرد الآني في النصوص السردية المكتوبة بصيغة الفعل المضارع.

في السرد الآني توصف العملية السردية بكونها متحركة، بينما تنعت بأنها ثابتة في كل من السرد اللاحق والسابق.

3 ـ السرد السابق : «هو سرد يتم قبل بداية الحكاية» المرجع 122، هو النوع الأقل انتشارا يسود في الكتابات الأخروية، وقصص الخيال العلمي والدراسات المستقبلية حيث تستشرف الأحداث وتسرد قبل وقوعها وتحققها أي أن زمن سردها، يسبق زمن حدوثها.

يضاف إلى هذه الأنواع الثلاثة نمط رابع من السرد هو :

4 ـ السرد المتداخل الأزمنة : هو سرد مركب لأنه «مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن حيث يصبح السرد متقطعا» فتتحدد الأزمنة وتتداخل أو تتقاطع، نظير ما هو متحقق في القصص والروايات المتعددة الأصوات: مثل رواية المراسلات ورواية المذكرات، حيث تسرد التجربة من خلال وعيين أو أكثر:

فما الموقع الذي يتموضع ضمنه نص آل آمخ ؟ أنه ينتمي إلى نمطي السرد السابق، والسرد المتداخل الأزمنة، حيث يتكفل السارد المجرد، أو المؤلف الضمني بتعبير وأين بوث انطلاقا من لحظة حاضر الكتابة

---

35) نظرية السرد ج. من المؤلفين ترجمة ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي / 1989.

باستشراق الأحداث المكونة للقصة المحكية في حدود أفاقه سنة 2053.

يتكون نص آل آمخ بوصفه قضية خيال علمي، من ستة مشاهد، يتركب كل مشهد منها من عدد من المقاطع السردية، المختلفة من حيث: العدد، والطول والقصر، ومن حيث صيغ الحكي.

تجسد المشاهد الستة، بمقاطعها نصا قصصيا خياليا علميا، تجري أحداثه خلال بداية النص الثاني من القرن الواحد والعشرين (2053).

كتب م. ع - الحبابي - بوصفه مؤلفا حقيقيا، له كيان من لحم ودم، وبوصفه مرسلا، نص آل آمخ خلال منتصف الثمانينيات صدرت ط 1 سنة 1978 والنص عبارة عن رسالة أدبية موجهة إلى قارئ حقيقي، مغاربي عربي إسلامي، هو قارئ لم يتعود على تذوق وتمثل هذا اللون من الكتابة الخيالية العلمية خلال السبعينيات من القرن 20. لذلك اتسمت استجابة القراء باللامبالاة أو الرفض أو عدم التفهم والتمثل، لطبيعة ووضيفة الكتابة الخيالية العلمية. مادام كل من الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي لا يمتلكان نفس الرموز الثقافية، لذلك اعتبر النص القصصي الخيالي العلمي نوعا من الانزياح الخارق لتقاليد وأعراف الكتابة الأدبية العربية.

مؤشرات زمن القصة المحكية :

وردت في نص آل آمخ القصصي، مؤشرات زمنية، مباشرة وغير مباشرة تحيل على زمن القصة المحكية، بوصفها مجموعة أحداث وأعمال، مادية فكرية نفسية، كلامية، تنجزها شخوص قصصية خيالية، هي من ابتكار المؤلف المجرد.

- تاريخ الوصية «الرباط في سنة 53هـ من العهد الجديد» إنه رقم تاريخي، لا يحدد زمنا بعينه، مما اضطر السارد معه إلى تحديد وتخصيص هامش النص القصصي على الشكل التالي:

«طبقا لما توصلنا إليه، بعد أبحاث طويلة، تحققنا أن هذا التاريخ يعادل 2053 مما كان يسمى بالتاريخ الميلادي» هامش ص 80.

فهل يتعلق الأمر بتحقيب جديد للتاريخ البشري، ينتظر أن يشرع المؤرخون في تداوله، مع متم القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين؟ إنه سؤال محتمل. إن عبارة «العهد الجديد» الواردة في تاريخ الوصية، تحيل القارىء على المفهومين القديمين:

العهد القديم، وهو مفهوم أطلق على التوراة، مقابل إطلاق العهد الجديد على الإنجيل، باعتبارهما معا كتابين دينيين، مقترنين بتحقيب جديد للتاريخ، نظير ما يقترن القرآن الكريم بتحقيب جديد للتاريخ عند المسلمين، غير أن مفهوم العهد الجديد الوارد في الوصية، لا يتبنى هذا المعنى، وذلك ما التزم السارد بشرحه وتفسيره.

إن مفهوم «العهد الجديد» المؤرخ به للوصية، يؤشر لعهد زمني لم يحدث في التاريخ البشري، لكنه عهد منتظر الحدوث، إنه إذن عهد مستقبلي لا تاريخي، عهد لم تتحدث عنه المصادر والوثائق، عهد لا وجود له إلا في التصورات المستقبلية، والخيالات الإنشائية التي تبدعها قصص الخيال العلمي التي تتخذ المستقبل موضوعا للتأمل والتفكير. وقد وردت في نص آل آمخ مؤشرات زمنية عديدة لهذا العهد المنتظر التحقق في القرن الواحد والعشرين: بالقياس إلى القرن العشرين:

- عصر ما قبل التاريخ - عصر الصناعات والحرف - عصر ما قبل الإنسان الصناعي، وهي جميعا مؤشرات زمنية تحيل إلى زمن القصة المحكية في آل آمخ، حيث يستشرف المؤلف المجرد أحداثها ووقائعها وشخوصها.

هناك إذن «ما قبل» و«ما بعد» بوصفهما مؤشرين زمنيين يحيلان على تحولات كبرى، حدث بعضها وينتظر أن يحدث الباقي خلال القرن المقبل وقد مثلت سنة 2000 حدا فاصلا بين الـ«ما قبل» والـ«ما بعد» عندها تصبح البشرية أمام «قبلين» جديدين من تاريخ الإنسانية:

- «قبل الأولى» تلك التي تطلق على عصور التاريخ البشري السابقة لميلاد المسيح عليه السلام «وقبل الثانية» وهي المحصورة ما بين ميلاد المسيح حتى نهاية القرن العشرين، أي مما كان يسمى في التحقيب التاريخي القديم، بما بعد الميلاد.

بعـدهما يأتي «العهد الجديـد» وهو القـرن 21 بوصفه عهـدا للأحداث المحكية المحتملـة التحقـق خـلال القرن 21.

السرد المتداخل الأزمنة :

من موقع حـاضر الكتابة : 1978 يستشرف المؤلف الحقيقي الغـد الآتي ومن مـوقع حاضر زمن القصــة (2053) يسترجع السارد المجـرد ذكريات الماضي (القرن العشرين)، كما يستشرف الغد الآتي، أي غد ما بعد 2053 إن المستقبل في قصص الخيـال العلمي يسرد بـوصفه حـاضرا أو مـاض وقع وتحقق، فـالماضي في قصص الخيال العلمي المستقبليـة، مستقبل لم يتحقق بعد، إنه زمن مجازي لا حقيقي، بالتعبير البـلاغي، والمجاز نقيض الحقيقة، والمجاز يقترن بالخيـال بوصفه يقابل الـواقع، غير أن بعض المجازات يمكن أن تتحول بالتقادم إلى حقائق، وهذا مـا يحدث بالنسبة للعديد من الأحداث والاختراعات التي تتنبأ بها قصص الخيال العلمي.

في نص آل آمخ يتمظهر السرد المتداخل الأزمنة من خلال نظام المفارقات الزمنية بين الأزمنة الثلاثة (الماضي / الحاضر / المستقبل).

الـمفـارقـات الـزمنيـة

1) الحـاضر / المـاضي :

هي نظام سردي، لا يتسم بـالتتابع الكرونولوجي، بـل تتداخل الأزمنة السردية فيـه، وتتقابل، ســواء كانت أزمنــة فيزيائيــة أو حدثيــة أو نفسيـة لســانيــة مع إدخــال الــــذوات المتكلمــــة والمقــــام والسيـــاق في الاعتبــار التخــاطبي.

تحضر المفارقة الزمنية على شكل طباق زمني يتجلى من خلال العودات إلى الوراء، ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل، ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتــم فيه الانتقال من زمــن إلى زمن آخر باعتماد إشــارات مثل: «وفي الغد» و«بعـد قليل» «أو بتغيير الفصول» في مكالمة تخاطريـة بين الفاروقي وزوجه تسـائله:

«لماذا تغرق في عوالم الماضي، تنظر إلى ناس اليوم، نظرة رجعية متخلفة؟ أين لهم العشق؟ هم من أجيال ما بعد 2000، ليسوا من جيلنا» ص 69.

«فلما خرج إلى الشارع، راوده مرضه العضال المزمن : التفكير في عالم اليوم ومقارنته بعالم الأمس القريب، شتان ما بين العالمين... الناس لا يفكرون - ولا يعشقون ولا يتصارعون من أجل الغد، لذا لا يمرضون» ص71/72.

هكذا يطابق السارد المجرد، باعتباره مؤطرا للنص القصصي، بين لحظتين زمنيتين: الماضي والحاضر، الماضي بوصفه مجموعة من الذكريات والتصورات الخيالية المستعادة، والحاضر: بوصفه تجربة معيشة، تحيل عليه المؤشرات الزمنية التالية:

- عالم الأمس	عالم اليوم (2053).
- أجيال ما قبل 2000	أجيال ما بعد 2000.
- ناس الأمس	ناس اليوم (2053).

بين العالمين مفارقات كبيرة، ومسافة زمنية طويلة فاصلة بينهما : ثقافية ونفسية ومعرفية علمية وتقنية.

2) عالم اليوم : انقرضت العديد من الظواهر الإنسانية : العشق / التفكير / الصراع / الاتصال بين الناس بوصفها ظواهر مميزة لإنسان ما قبل 2000. تفترض هذه التحولات الطارئة على كيان الإنسان والأسرة والمجتمع، تحولات كيفية في الاتجاه السالب هي موضوع مؤاخذة.

لكن الفاروقي كائن زمني، تؤرقه تجربة الزمن بأقاسمه الثلاثة: يسكنه الماضي بذكرياته وصوره ويثقل عليه الحاضر بأسئلته وقضاياه العلمية والتقنية والأخلاقية، ويشده المستقبل إليه من خلال استشرافه وتطلعاته، نحو الصورة المحتملة المرغوب في تحقيقها، طامحا بذلك إلى استدراك نقائص عصره وسلبياته، وتلك هي استراتيجية الوصية، إلى أبنائه الذين خرجوا من صلبه.

2) **الحاضر / المستقبل :**

يخاطب الفاروقي في الوصية أبناءه الأربعة الذين خرجوا من صلبه :

«القضية هي أن تخوضوا المعركة من أجل الأسرة والبيت، بمالهما من آلام وأفراح، فينتصران على المخبر المستبد الغاشم، الذي استعاض بآلات بكماء، صماء، جامدة، ليتحدث ويشرع، ويحكم وينفذ، ويجعل القوم يعيشون بأعين لا تنظر وبآذان لا تسمع، فحتى القلوب لم تبق في الصدور» ص 81/80.

«اعطفوا على الأبناء (م) (خ) إخوتكم في التجربة، فهم مجرد ضحية» 81.

«الحب والأسرة، الأسرة والحب، تلك هي وصيتنا» 81.

«إننا نعلق عليكم كل الآمال في عملية الإنقاذ» 83.

«اعملوا أيها الأبناء، فنحن معكم قلبا وقالبا» 84.

مثلما يتحقق الطباق الزمني بين الماضي / الحاضر، يشخص السارد المجرد طباقا زمنيا آخر، بين الحاضر والمسقبل. الحاضر (2053) بوصفه تجربة معيشية والمستقبل (ما بعد 2053) بوصفه تصورا وتخيلا إنشائيا لا استذكاريا، حددت الوصية معالم صورة ذلك المستقبل المرغوب في تحقيقه وإخراجه إلى حيز الوجود، على يد الأبناء، باعتبارهم الامتداد البيونولوجي والنفسي والمعرفي للأب / الأم.

هو مستقبل رسمت معالمه الوصية في ضوء تجارب الماضي (ما قبل 2000) ومنجزات الحاضر (2053) الإيجابية والسلبية.

إنه إذن مستقبل داخل المستقبل (2053) المستقبل الأول ما بعد 2000 حتى 2053 يسرد النص معالمه كما لو كان حاضرا، أنجز وتحقق، يعقبه مستقبل ثان هو الذي حددت الوصية معالمه، وأوصت بضرورة خوض الأبناء معركة لتحقيقه وإنجازه. فقد حل المخبر المستبد، محل الأسرة والبيت والمجتمع، واستبد بسلطة القرار التشريعي فسلب بذلك الأسرة والمجتمع والناس حريتهم، فاختل التوازن الاجتماعي، ومن أجل استعادة التوازن، إلى وضع شبيه بالوضع السابق، كان التفكير في المستقبل، مستقبل الأسرة

والمجتمع، واستشراف صوره الممكنة من أجل تحديد الصورة المرغوب في تحقيقها وذلك ما أوصت الوصية بإنجازه باعتباره بديلا لمجتمع الفاروقي (2053) المختل التوازن.

II ـ نظام القيم والأفكار :

يقصد بها مجموعة القيم والنظم والأفكار، والمؤسسات : الدينية والأخلاقية والاجتماعية والوجدانية، التي تعرضت لضغوط مستجدات الاكتشافات العلمية فشرعت في مساءلة نفسها وعصرها. تقتصر على نموذج القيم الوجدانية: الحب / الأسرة.

«هكذا قضت مخابر صناعة النسل على الحب على أقدس شيء إنساني في الإنسان» 77.

ما هو الحب ؟ هل هو ضروري للإنسان ؟ وبالتالي هل الإنسان كائن محب؟ تعددت الإجابات بتعدد الأجيال من الذوات المتكلمة: يجيب الجد من خلال ما تختزنه ذاكرته من الصور والذكريات لعالم ما قبل 2000:

«كان الحب الغذاء الروحي اليومي للفنان والشاعر، لكل امرأة، ولكل رجل على السواء. أما اليوم، فلا، لم يبق في هذه الدنيا ما يغريني... اللهم عجل لي بالفرج أوف» 78.

تلك صورة من صور الحب المختزنة في ذاكرة الجيل الأول. أما جيل الفاروقي فيشهد بقضاء مخابر صناعة النسل على الحب: لقد انقرض من جملة ما انقرض من القيم والأفكار.

أما الجيل الثالث من الأولاد، فيجهل جهلا مطلقا هذا المفهوم.

«إنني أجهل معنى هذا الشيء، الذي كثيرا ما يتردد في كلامك مع الجدة أو مع أبي والذي تسمونه الحب، الحب؟ ما هذا؟» 77.

ومن أين للجيل الذي فرخته مخابر صناعة النسل، أن يعي أو يحس أو يدرك معنى الحب؟ الحب لا يولد إلا مع الاختلاف المقرون بالتشابه. أما وقد صنعت المخابر أجيالا متشابهة تشابها مطلقا، قضى على كل الفروق

والاختلافات بينهـا باعتبارها من العوامل أو الحوافـز التي تدفع البحث عن الآخـر المكمل لجوانب النقص عندهـا، فقد قتلت بـذلك التشابـه المطلق بين المواليد عوامل وجود الحب، تقول زوج الفاروقي:

«المارة يسرعون في الطرقـات، فرارا من رتابتها المضنيـة، ومن الآخرين: نفس الوجـوه نفس القد، نفس العرض، نفس اللون، أرأيت لهم شبهـا بنا؟ عندنـا الذكر ذكـر، والأنثى أنثى، إننا نختلف طولا وعرضـا ولونا وثيـابا. أماهم فقـد خرجـوا جميعا من قـالب واحد، وبعين الطريقـة الستانـدارية: العشق كـان حتى القـرن العشرين، بين جنسين مختلفين... الحب لا سبيل إليه اليوم» 69/70.

III ـ الشخوص القصصية :

يفصل القول في هذا الموضوع في المبحث التالي :

ثلاثة مشاهد صوتية متكلمة.

مـا المشاهـد التي انتظمت عـبــرها ـ الصـور المحتملة للقـرن الواحـد والعشرين كما يقدمها نص آل / آمخ القصصي؟

ما هي الآليات أو المداخل النظريـة التي اشتغلت في إطارها قوى التخيل والحدس، عند السارد الضمني، خلال رسمـه لتلك الصور الممكنة والمحتملة التحقق في مجتمع ما بعد 2000 ؟.

هل تداخلت أقسام الزمن الثلاثـة، عبر بناء متداخل الأزمنة، بحيث كان الحاضر بوصفـه لا ماض ولا مستقبل، عتبة فـاصلة بين الماضي والمستقبل، الحاضر الـذي في إطـــاره تتشكل صـورة كـل من الماضي والمستقبل: تشكل صورة الماضي من خـلال ذاكرة الحاضر الاسترجـاعية، كما هـو مختزن في ذاكرة الذوات المتكلمة من الذكريات والصور الخيالية الاسترجاعية، وبنفس الصورة تتشكل الصـور المحتملة والممكنة للمستقبـل من خلال ما تـرسمه قوى التخيل والحدس وتستشرفـه من صوره ومعالمه، إذ الخيـال الإنشائي التصـــوري لا يقـل أهمـــية عـــن الخـــيال الاســـترجاعي في العمليـــة الابداعيـة.

انتظمت الصورة المستشرقة للقرن 21 ـ كما يقدمهـا نص آل آمخ ـ من خلال ثلاثـة مشاهد صوتية. مثل كل مشهد منهـا، اختيارا من الاختيَارات الممكنة والمحتملة والمتوقعة مستقبلا.

وقد امتلك كل صوت / مشهد معجمه ولغته ومنظوره الخاص: للعصر والحياة والمجتمع والأسرة: وهـي:

1) المشـهد المحافظ.

2) المشـهد الإصلاحـي.

3) المشـهد التحويلي.

تنتظم أصوات الأجيـال الثلاثة ضمن منظور غدوي وتعبر عـن مشاهد أجيال ثلاثة:

أ ـ جيل الجد والجدة.

ب ـ جيل الفاروقي.

جـ ـ جيل الأولاد.

يؤطرها جميعا صـوت مـؤلف ضمني، وهو نسخة مزيدة ومنقحة من المؤلـف الحقيـقي د.م.ع. الحـبانـي. ـ تمثـل الأصوات / المشاهد الثـلاثـة رهانات احتمالية للغد الآتي، ينتظر عبرها نمو القصة المحكية المتوقعة.

1) صـوت المشهـد المحافـظ :

ـ يمثلـه صوت الجد / الجدة، بـوصفه جيـلا مخضرما، عـاش المرحلة الانتقالية بين القرنين العشرين والواحد والعشرين.

ـ هـو صوت / مشهـد محافظ، تمثل صـورته امتـدادا لصورة الماضي والحاضر، رسمه الســارد الضمني استنادا إلى قيـاس مماثلة، يبـدو صوت هذا الجيل غريبـا داخل فضاء القرن 21 (2053) وما طرأ عليه من تطورات وتحولات في مختلف الميـادين: وهو جيل عـاجز عن التكيف مع القـرن 21، لذلك يجد عزاءه في الانشداد إلى الماضي (1967) إلى عصر الصناعات والحرف، وعصر مـا قبل الإنســان الصناعـي بتعبير الأحفاد عبر حنين نـوستـالجي جارف.

- يستحضر هذا الجيل، القيم الثقافية للقـرن العشرين باعتبارها رموزا لقيم العصر الذاهب هكذا تتداول الجدة نوعين من النصـوص:

1) نصـوص ماديـة : «النسيج» إذ ما تنفك الجدة مديرة مغـزلها صـانعة قطعا من النسيج.

2) نصـوص أدبية : الحكايات الشـعبيـة بوصفها وسيلة لتأطير الصـغار، وربطهم بالماضي.

هكذا تبـدو الجدة عضـوا منتجا لنـوعين من النصـوص : ماديـة وأدبية. إنها وظيفة عريقة تمرست بها الجدة طيلة عصـور تاريخية طويلة، إذ ظلت هي العضـو المؤطر للصـغار داخل الوسط العائلي بحكاياتها الشعبية، قبل أن تنتـزع منها هـذه الوظيفـة، أو تهمشها، تكنـولـوجيا الاتصـالات الوافـدة (المذياع، التلفزيون، الفيديو / السينما).

هكذا عبر النسيج بنوعيه : المادي والحكـائي لعبت الجدة دور الوسـاطة بين جيلها (الماضي) 1967 وبين حاضر أحفادها (2053).

- لا تنخـرط الجـدة والجـد في عصر الأحفـاد بل يعيشـان عصرهما من خلال الذاكرة وما تختزنه مـن الذكريات والأحداث يقول الجد: «الحب، كان الحب الغذاء الـروحي اليومي للفنـان وللشاعر لكـل امرأة، ولكل رجل على السـواء. أما اليـوم، فلا، لم يبق في هـذه الدنيـا ما يغـريني، اللهم عجل لي بالفرج أوف» ص 78.

2) صـوت المشهـد الإصلاحي :

يمثله العالمان البيولوجيا : الفاروقي وزوجه، وهو كصوت المشـهد الأول يمثل مرحلـة انتقاليـة بين القرنين 20، 21 إلا أنه يتميـز عنـه بحصـول تغيرات نسبية فـي مجـال القيـم الثقافيـة التي يتبنـاها والمـوقـف من العصر (2053).

- يحافظ هـذا الجيل على كل وظائف الأسرة (الحب / الزواج / الانجاب / تأطـير الأولاد) الانخراط في مشـاكل العصر وتنـاقضاتـه [حيث يعيش تمزقات عصره الاجتماعيـة والأخلاقيـة. لم يستطع التوفيـق بين نزوعـاته وطموحاته الأخلاقية وما يفرضه عليه الواقع، وقد جاءت الوصية لتعبر عن

هـذه التنـاقضات، ولتستـدرك مـا يمكن استـدراكه مستقبـلا من الآفـات والأخطاء.

- رغم تشـابه جيل الفـاروقي مع صوت الجيل الأول (الجد / الجدة) أخلاقيا ونفسيا واجتماعيا إلا أنه يتميز عنه بنزوعاته وتطلعاته المستقبلية، في حين ينشـد جيل الجد / الجدة إلى الماضي عبر حنين جـارف، يجعلهما يشيحان بـوجههما عن منجزات عصر الأحفاد العلمية والتقنيـة، مما يحول بينهما وبين التقدير الموضوعي لها. بل مثلت تلك المنجزات العلمية بالنسبة للجد والجدة موضوع هجاء وسخرية (ص 76/77/78).

- أما جيل الفـاروقي فهو جيل متطلع إلى الغد، مقـدر للمنجزات العلمية والتقنية حـق قدرهـا، بحيث يميز مـا بين مستواهـا الإيجابي (القضاء على الكثير من الأمـراض) ومستـواها السلبي: افتقـار العلم ألى الأخـلاق يحدوه نـزوع مستقبلـي نحـو قيـم الجمال والعدل والخيـر للإنسانيـة، مستدركا الأخطـاء الـمـرتكبـة، وذلـك مـا صاغـه هـذا الجيـل: فـي نـص الـوصيـة.

- لا يقـف جيل الفاروقي مـن عصره مـوقـف المتفرج، ولا يهـرب من صـدمة الحاضر إلى الماضي، بل يشـارك، قـدر الإمكان، في تشكيل الصـورة المستقبليـة المرغـوب في تحقيقهـا ويحرص من خـلال نص الـوصيـة على استمراريـة القيم والنماذج والنظم الإيجابية، مستقبلا على يـد الأولاد الذين خرجـوا من صلبه. بوصفهم الامتـداد المتطور لكيانـه البيولـوجي والنفسي والأخلاقي والعلمي.

- الخلاصـة : أن صوت جيـل الفاروقي يجسـد مسألة القيـم، ونقد النماذج (الأسرة / المجتمع / العلم) الخارقـة للسنن والقـوانين: الـدينيـة والأخلاقية والاجتماعيـة وبالتالي يقترح هذا الصـوت النماذج والقيم البديلة بوصفهـا تطلعا نحـو المستقبل ينجزه الأبنـاء: وهو تـرجيح لنموذج الأسرة الآدمية على الأسرة المخبريـة وهو ترجيح يميل إليـه السارد الضمني بحيث جاء كجـواب عن سؤال مفترض: مـا هي القيم والنماذج والنظم المرغوب في استمـراريتها في المستقبل؟ على طـريقة الكتـابـة الخياليـة العلمية الشبيهـة بالكتابة العلمية.

3) صــوت المشهـد التحويــلــي :

هو صـوت مشـهـد تقاس صـورته المستقبلية الممكنـة، قياس مخالفة على كل من الحاضر والماضي بشكل يفترض معـه السـارد الضمني: أن صـورة المستقبل سيطرأ عليها تحول جذري في المجالين الكمي والكيفي، إذ أن التغير سيكون شمـوليا وجــذريا، لدرجـة يصيب معها كافـة مكونـات المجتمع المادية والثقافيـــة والنفسيـة والأخلاقيـــة والعلمية. خــلال القـرن الـواحد والعـشرين: (2053).

ـ يمثل الأبناء الإثنى عشر ـ بدرجـات مختلفـــة ـ هذا الصوت المشـهد : بحيث يمكن أن يجزأ إلى ثلاثـة نماذج للأطفال يتميز كل نمـوذج عن الآخر بحسب أسلوب وطريقة إنجابه:

فقد «التزم الفاروقـي وحرمه الموقرة فطومة، أن يرعيـا أربعة أبناء من صلبيهما، مع أربعـة من المنبثقين من مخابـر صناعـة النسل، وأربعـة من نتائج تجربة ازدواجيـــة (العملية الجنسية الكلاسيكيـة، والعملية المخبرية) ص: 78.

ـ أسر العالمان عن الأطفال أنهم ليسوا إخوة أشقاء، وكان الهدف (معرفة كيف تتصرف كل مجمـوعـة من المجمـــوعـات الثـلاث «وتلك مهمـة كلف الفاروقي وزوجه بإنجازها، ثم رفع تقرير بخصوصها إلى أكاديمية العلوم: فكيف كانت تتصرف كل مجمـوعة من المجموعات الثـلاث» وما هي ردود فعلها تجاه الأسرة والمجتمع والحيـاة؟

أ ـ الطريقة الآدمية :

يرمـز إليها بحـرف «آ» نسبة إلى آدم و«يمثلهـا الأطفال الأربعـة الذين صنعوا في الفراش [على طريقة آدم وحواء]» ص 78.

ـ ورثـــوا عـن أبويهما العديـد مـــن الخصائص البيولوجيـة والنفسية والسلوكية مما كان يسميه عصرهم (2053) ب «رواسب التخلف والبدائية» إلى كلام عند الحاجة / الحنين إلى أبويهما / امتـلاكهم للفضـول / اقتران كـلامهم بـالحركـات والإشـارات / أنهم يتكلمـون نفس النسق الإشــاري اللغوي للأسرة.

يمثل هذا الشبه العام، عنصر قرابة دموية وثقافية جعلت أبويهما يورثانهم المخبر والمسؤولية، بنص الوصية دون بقية إخوتهم في التجربة.

ب ـ **الطريقة المخبرية** : يرمز إليها بحرف (م) أي مخبر، وتشير إلى الطريقة التي ولد بها الأطفال الأربعة من المجموعة الثانية «موليد المخبر مائة بالمائة» ص79.

ـ يصفهم السارد بأنهم يمثلون أعلى درجات الكمال: «لا يتكلمون إلا نادرا» وقلما يقولون أكثر من «نعم» أو «لا» بل غالبا ما يجيبون ب «نعم ـ لا» «لا ـ نعم» على حد سواء، لأن السلب والإيجاب يتساويان عندهم أكثر الأحيان» ص 79.

ـ أما ردود فعلهم السلوكية فتتسم بالآلية حيث يشبهون بذاك أباهم المخبر، الذي خرجوا من بطنه، وقد ورثوا عنه مجموعة من الصفات: الآلية / الاختصار / الدقة / عدم الاهتمام / الذاكرة الالكترونية. والخلاصة أنهم ثمرة بيوتكنولوجية. وعلامة من علامات خطاب الهندسة الوراثية، المتوقع إنجازه في المستقبل (2053).

جـ) **الطريقة الهجينة :**

يرمز إليها بحرف (خ) أي خليط، ولد بها الأطفال الأربعة من المجموعة الثالثة ـ انهم خليط «من المادة الخام البشرية والتركيب المخبري» 79.

ـ طبائعهم مزيجة من :

أ) عادات الفئة الأولى.

ب) وسلبيات المجموعة الثانية.

وهكذا بجمع الحروف الرمزية الثلاثة نحصل على الاسم الذي استبدل به الفاروقي اسم أسرته في الحالة المدنية «آمخ» وهو اسم عام يحيل على تعايش ثلاث طرق للإنجاب يفترض أن تتواجد خلال ق 21 (2053).

ـ تشخص كل طريقة معادلة بيوكيميائية : طبيعية ـ آدمية / صناعية - مخبرية / نصف طبيعية / نصف مخبرية.

ـ أثمرت كل معادلـة بيوكيميائية نموذجا سلـوكيا، يمثل قيما أخلاقية، مثلت موضوعا للتشخيص بالنسبة للسارد الضمني، لكونها جميعا محتملة وممكنـة التـواجـد في القـرن العشرين، وقـد رجح السـارد النمـوذج الأول بـوصفه يمثل القيم المرغـوب في تحقيقهـا مستقبلا، متبنيـا بذلك منظـورا معياريا لاستطلاع المستقبل ومـؤشرا إلى أهمية الاستعـداد لمثل هذا الجنوح العلـمي.

تلك هي المشاهـد الصوتية الثلاثـة، المكـونة، لعناصر الصـورة المتـوقعة للقرن 21، كما يشخصها نص آل آمخ: وهـي صـورة محتملة يمكـن إرجاعها إلى نموذجـين من المؤسسات: مؤسسة الأسرة / مؤسسة المجتمـع.

I ـ مـؤسسـة الأسـرة :

ما العناصر المكـونة لصورة الأسرة، المفترض تواجـدها مستقبلا (2053)؟ هل تحتفـظ بـوظائفـها (الحـب) (الـزواج، / الانجـاب / تأطـير الأولاد) ـ أم تطـرأ عليها تغيرات جـذرية يحتمل أن تصيب كيـانها ووظائفهـا؟ كيف رسم نـص آل آمخ تلـك الصـورة؟.

1) الإنجـــاب : يحتمل أن يحل الإنجـاب الاصطنـاعي محل الإنجـــاب الطبيعي أو يتعـايش معه، فيكثـر النسل بسبب الاعتماد على الطـريقتين في الإنجاب: الطبيعية والاصطناعية.

«الولادة الاصطناعية قضت على اتصال الجنسين، فانعدم الميل الغريزي للعملية الجنسيـة وللحاجـة إلى الآخر، إلى حضـوره والاستئناس بـه. هكذا قضت مخابــر صناعـــة النسـل على الحب، على أقـدس شيء إنســـاني في الإنسان» ص 77.

ويقول الجد لابنـه الفاروقي «إن الأجيـال المصنوعـة في المعامل لا تهتم بأبحاثـك» ص 76.

وتضيف الجدة، وهي تتحرق أسفا وخيبة :

«أبنـاء اليـوم، آه من أبناء اليـوم، أنهم لا يهتمـون حتى بما هـو أعمق وأثمن من النقد، والفلسفة والتاريـخ: الحب. آه عليك يا زمان الحب والغزل والدموع والعناق» 77.

يشخص المقطع السردي إمكانية حدوث صراع بين طريقتي الإنجاب الطبيعية والمخبرية، مستقبلا، تتم فيه الغلبة والانتصار، للطريقة الاصطناعية على الطبيعية.

يتمظهر ذلك الانتصار لما هو صناعي على ما هو طبيعي: من خلال مستويين متكاملين:

أ ـ كميا : تتكون أسرة الفاروقي من (12 ولدا) ثلث طبيعي وثلثان صناعيين.

بـ كيفيا : يتوقع حدوث تحولات تمس الكيان البيولوجي والنفسي لإفراد الأسرة:

ـ بيولوجيا انعدام الميل الغريزي للجنس.

ـ نفسيا : غياب الحاجة، إلى حضور الآخرين والاستئناس بهم، وهو ما يعني انحلال الرابطة الوجدانية المعززة لأواصر العلاقة بين أفراد الأسرة في المستبقل.

والنتيجة : أن إنجاب الأولاد بالطريقة الاصطناعية : أعطى نمطا جديدا من الكيانات البشرية المفرغة من كل الأبعاد الإنسانية: كالاهتمام بالعلوم الإنسانية وبما هو أعمق وأثمن من العلوم وهو الحب. وبعبارة أحد الأولاد المخبريين:

«نحن نعيش، لأن المخابر صنعتنا في حياد تام عن الحياة» وذلك أقسى / وأقصى ما يحتمل أن يتردى إليه وضع الأسرة في المستقبل.

تسمية الأولاد :

من وظائف الأسرة بعد الحب والزواج والإنجاب، تسمية الأولاد، إلا أنه يحتمل انقراض هذه الوظيفة عند الأسرة مستقبلا (2053) إذ ستحل الأرقام محل الأسماء بوصفها علامات مميزة للأبناء، تتردد في نص آل آمخ عبارات ذات دلالة بالغة بالنسبة لهذا الموضوع: «تدخل الحفيد رقم 3» «أشاح الجد بوجهه عن حفيده رقم 3» «قال الحفيد رقم 3» قال الحفيد رقم 3» ص 77.

فسيادة الأرقام بدل الأسماء علامة من علامات التطور الكمي والكيفي في كيان الأسرة مستقبلا.

يقول الرسول محمد ﷺ :

«من أتاه الله إسما حسنا، ووجها حسنا، وجعله في موضع غير شائن، فهو من صفوة الله في خلقه».

وقال أحد حكماء العرب : «إن من حق الولد على والده، أن يختار له أما كريمة، ويسميه إسما حسنا ويعلمه القراءة والكتابة».

فهل للأرقام دلالة مثل ما للأسماء ؟

هناك نظريتان بخصوص علاقة الاسم بالمسمى :

1) الأولى تقول باعتباطية العلاقة بين الاسم والمسمى، فالأسماء مثل الأرقام لا دلالة لها.

2) والثانية تؤكد على مناسباتية العلاقة بين الأسماء والأرقام بين المسميات أو من يحمل الأرقام.

ويبدو أن الاتجاه الأول هو المحتمل أن يسود مستقبلا، ربما بسبب ارتفاع النمو الديموغرافي عدد الأولاد (لكل أسرة 12 ولدا): نموذج أسرة الفاروقي. وما يصيب الأسماء الشخصية، يتوقع أن يحل بالأسماء العائلية، استبدال الفاروقي للاسم العائلي لأسرته باسم جديد هو «آل آمخ» وهو اسم مركب من ثلاثة حروف يحيل كل واحد منها على طريقة من طرق الإنجاب، وتؤشر مجتمعة إلى تعايش ثلاث طرق للإنجاب مستقبلا (2053).

II ـ صورة المجتمع المتوقعة :

يشخص السارد الضمني باعتباره الذات الثانية للمؤلف الحقيقي وباعتباره ساردا كلي للمعرفة صورة متطورة في مجال الاتصالات والتطور العلمي والتكنولوجي.

1) تطـور شكل الاتصال المحتمـل :

يعتبر الاتصـال عن طريق التخاطر، فرضيــة متداولة في نصوص الكتابة الخيالية العلمية، يفترض نسـخها مستقبلا (2053) لوسـائل الاتصـال السلكية واللاسلكية في القرن العشرين.

يشخص السـارد مكالمة تخاطرية بين الفـاروقي وهو في الطريق إلى بيته وبين زوجه ببيتها:

«اهتـز كل جسـد السيـد الفـاروقــي آل آمخ في انتفـاضــة، فأحس أن الكهرباء قد سالت فيه من أعلى إلى أسفل، إنها تموجات التلباتي تغمره، بدأ الإرسال» 62 «تحرص زوجه على الاتصال به من محطة دماغها» ص 71.

«بقيت المحادثـة مسترسلة بين الـزوجين عن طريق الموجـات الدمـاغية حتى وصل الفاروقي إلى البيت» 71.

ولأن كل عملية اتصـال معرضة للتشـويـش، باعتباره عائقـا من عوائق الاتصال في المدن الصنـاعية الكبرى، فقد ابتلع الفـاروقي «حبة صغيرة من حبات تركيز الانتباه» قصد التقليل من ضـوضـاء الشـارع، عندها أخذ دماغه يسجل ويستقبل مكالمة تخاطرية مع زوجه:

«ألوا، قد التقطـت ما خطر ببالك، لماذا تغـرق في عوالم الماضي، تنظر إلى ناس اليوم (2053) نظرة رجعية؟

- قاطع الرجل زوجته : وأنت ماذا تفعلين ؟

- أحسب قرصات أكل الأبناء الشهرية، لقد أفرغتها من جيبي، فلاحظت أنه تنقصني ثلاث، ولا أدري كيف حصل الغلط في العد؟ ص 70.

هكـذا يستشرف السـارد، صـورة للمجتمع من خـلال هـذه الـوسيلـة الاتصالية جد متقدمة: التخاطر، باعتباره قراءة ذهنية لخواطر وأفكار الغير، يمثل في نص آل آمخ العـلامـة الأكثـر حـداثة ورقيـا في قسمات الصــورة المستشرفة لما بعد سنة 2000. سيكون التخاطر إذن اكتشـافا علميا في مجال علم الاتصالات المستقبليـة، يتجاوز بـواسطته العديـد من مفاهيم الـزمان والمكان واللغة كما تقول أميرة الزين إذ يكفي أن يستجمع المرء قواه الذهنية ويركزها باتجاه من رغب في الاتصال به. حتى يسجل دماغ الآخر ذلك، ثم

تبدأ المكـالمة. إنه كما تقول أميرة الـزين أخطر الاكتشـافـات على الإطلاق إذ يمثل ثـورة جـذريـة في مجال الإعلاميـات والاتصـالات إذ يمكن الاتصـال بالناس وتجاوز اللغـات والقـارات، بل إنه يمكـن التحكـم في منامات الناس وأفكارهـم والإيحاء إليهـم بأخطـر القـرارات كمـا تقول أميرة الزيـن.

في إطار هذا الافتراض يرسم السارد الصورة المجتمعية للقرن 21.

إن التخاطـر هو تجديـد لطرح السـؤال القديـم، سؤال الفكـر الصوفي الإسلامي، حول امتـلاك بعض الأولياء لكرامات يهبها إياهم اللـه. والكرامة «معجـزة من الدرجـة الثانيـة، بعد معجـزات الأنبيـاء والـرسل عليهم السلام.

إن فرضيـة إمكانية الاتصـال عن طريق التخـاطر هي علامـة بارزة في مجال الصورة المستشرفية للقرن 21 وهـي صـورة تخضـع للقياس العكسي، المومن بإمكـانية تطـور جذري لأسـاليب الاتصال في المستقبل استنـادا إلى استقـراء تـاريخ تطـور أسـاليب الاتصـالات على مـر التـاريخ، بل إن البرابسيكولـوجيا التي تشمـل موضوعين: مـن تحريك الأشياء والتخـاطر أصبحت علما يدرس في الولايـات المتحدة الأمريكية. بجـامعاتها (منذ 1969 اعترف به رسميا).

2) فـرضية سيطـرة الإنسـان الآلي :

تصور العديد من قصص الخيال العلمي ورواياته منافسة وصراعا بين الإنسـان البشري والإنسـان الآلي: خلق الله الإنسـان في أحسـن صورة، وصـنع الإنســان «إنسانـا آليـا» على شكله وصـورتـه، لماذا صنع الإنسان وطـور باستمـرار أدوات تكنولوجية على شكلـه وهيئته بدءا من تكنولـوجيا الطين والخشـب ومـرورا بتكنـولوجـيا الحـديد حتى تكنـولوجـيـا الالكتـرونيات؟

لقد أبـدع الإنسـان تلك الأدوات التكنـولوجيـة باعتبـارها امتـدادا لقواه العضلية والحسيـة والعقلية، بحيث تتضاعف قـوتها، ومن أجل ذلك صنع تلك التكنـولـوجيـا على هيئته وشكلـه حتى يستئنس بها ولا ينفـر منهـا: «فـالطيـور على أشكـالها تقع» ارتكـازا على تـاريخ أشكـال الاختراعـات

التكنولوجية، يتوقع نص آل آمخ، عالما متطورا، تسود فيه كميا وكيفيا تكنولوجيا الإنسان الآلي.

«فأستاذ النحو، بمدارس اليوم (2053) أي الآلة المتخصصة في هذه المادة، يقرران الكلام الذي نرسله شفويا أو بالتموجات من الدماغ، لا يخرج كله عن ثلاثة أنواع: الفعل والإسم والحرف، أما الفعل فله صيغة واحدة تعبر عن الدوام أما الاسم» ص83.

هكذا يتوقع سيادة تكنولوجيا الربوات كميا وكيفيما، ليس في المعامل والشركات فقط، بل في مجال أداء الخدمات الذهنية والتعليمية: فيتحقق التطور الجذري من خلال الانتقال من برمجة الربوات لأداء وظائف مهنية إلى نوع ثان من البرمجة بقصد إنجازها لوظائف ذهنية وتعليمية: التدريس فيزداد اقترابها من الإنسان، وبالتالي يشتد التنافس والصراع بينهما.

- لكن برمجة الربوات ستظل خاضعة لثبات نظام القواعد اللغوية والنحوية إذ أن التقسيمات الثلاثة للكلام البشري، الذي تتلفظ به الربوات خلال إنجازها لوظيفة التدريس في المدارس، ستظل ثابتة في القرن 21.

«هناك عناصر كثيرة غامضة في تكوين الذكاء الطبيعي والذكاء الاصطناعي. هنالك من يعتقد بأن العقول الالكترونية، ستتخلص من الإنسان، حين تصبح أذكى منه، ولكن القدرة على التفكير أكثر منا وأفضل منا، ليست كافية للقضاء علينا، المهم كيف يفكر المرء، وكيف تفكر الآلة؟ ما معنى التفكير؟ من العبث الاعتقاد بأن أنواع التفكير متماثلة كلها».(36)

تعددت قصص الخيال العلمي التي تماهي بين الإنسانين : الطبيعي والآلي، وتنقسم إلى اتجاهين بحسب مضامين التوقعات المستقبلية:

1) اتجاه يقول بإمكانية سيطرة العقول الآلية على العقول البشرية التي صنعتها، وبالتالي تخشى من سيطرة العقول الآلية على سلطة القرار، والقيادة وإقصاء الإنسان البشري الذي كرمه الله، وجعله خليفة في الأرض من أجل حمل الأمانة وأدائها على الوجه الأحسن.

---

36) الرجل الآلي والسيطرة على عقولنا الصفر عدد (1) ماي 1986.

2) اتجاه يستبعد احتمال سيطرة ما هو آلي وإلكتروني على ما هو بشري ومن منظوره ستظل السيادة للعقول البشرية، لأن العقول الآلية لا تستطيع أن تصنع نفسها بنفسها، ولا إصلاح نفسها في حالة تعرضها لعطب، وأهم من هـذا، لا تستطيع برمجة نفسهـا بنفسها. وحتى في حـالة تمردهـا على سيدها، فإن ذلك التمرد ناتج عن برمجة مضادة للبرمجة العادية، والإنسان هو صانع البرامج. والبرمجة بنوعيهـا: الخيرة والشريرة، صادرة أصلا عما يعتمل في الكيان النفسي والوجداني البشري، في هذا المجتمع أو ذاك. فليجتهد الإنســان في ردع غــرائزه العـدوانيـة وتهذيبهــا، أو بتعبير أدق تصريفهـا وتحويلهـا إلى غـرائز خيرة، قبل برمجة صنيعـه الإنســان الآلي، وتلك هي البرمجة النبيلة.

3) انقـراض المصحـات النفسيـة :

«إنها تخاف عليـه من الخبل، خصـــوصـا : أن مستشفيـات الأمـراض العقلية والأمراض العصبية، قد دخلت في خبر كان» ص 71.

«نعم مع القــرن العشرين، بالــرغم من الترثرات، وبــالرغم من تفــاحش النفــاق والـــزور، استطــاع العلم أن يقضي على الســل، والسرطـان، وحمى المستنقعات والطاعون، بل انقرضت كل الأوباء» ص 81.

إنها علامــة من علامات التطور المحتمل أن يطـرأ على بنيات المجتمع في القرن الواحد والعشرين (2053) إذ يفترض الســارد انقـراض «كل الأوبـاء» العضوية والنفسية: كالقرحة المعـدية، والسكتة القلبية، فضـلا عن الأمراض النفسية والعصبية، بل تحقق الحلم الكبير، الذي طـالما راود خيال الإنسانية منذ ملايين السنوات، باحثــة عن مختلف الأعشاب، والمحاليل الكيمائية التي توهمت أو تخيلت أنها تحقق «الخلود» بـدرجة من الدرجات: إطالـة مرحلة الشباب، واختصـار مرحلـة الشيخوخة على الأقل، البحث عن أكسير للحياة يضمن للإنسان الخلود وهو موضوع سبق لمحمد عزيز الحبابي أن تناوله في روايته: أكسير الحيـاة. إن تحقيق فكـرة الخلود، تتعارض جـوهريـا مع أنواع عـديدة من المنطـق: المنطــق الديني الإسلامي القائـــل بمـوت جميع أنــواع الكائنــات الحية، أمـــا الخلـــود فهـو من نصيـــب الــذات الإلهيـــة

وحدها ﴿**كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام**﴾، كما تتعارض مع جوهر الوجود إذ سيصاب الناس بالسأم، فضلا عن اكتظاظ الكرة الأرضية بالناس، الشيء الذي يترتب عنه: البحث عن أمكنة أو كواكب أخرى للتعمير. انقرضت الأمراض وزالت المستشفيات وهو ما يعني تقدم العلوم الطبية، والنفسية القديمة، إلا أن أمراضا جديدة، ستحل محل القديمة، وتلك هي حالة الإنسان.

4) التلوث الصوتي :

يعتبر التلوث بأنواعه المختلفة : الهوائي / والمائي / والصوتي / والأرضي، مظهرا من مظاهر اختلال التوازن بين الإنسان ومحيطه الحضري عامة، وفي المدن الصناعية الكبرى خاصة، بعد أن كانت تلك العلاقة تتسم في القديم بالتوازن بينهما، إلا أن مضاعفات التطور التكنولوجي: كميا وكيفيا، هي المساهمة في اختلال ذلك التوازن. فما هي مظاهر ذلك الاختلال بالنسبة لنوع واحد منها يشير إليه نص آل آمخ: هو التلوث الصوتي؟ فما هو التلوث الصوتي؟ إنه تضخم ناتج عن فائض القيمة، تنتجه معامل ومصانع وتكنولوجيا المواصلات في المدن الكبرى، تترتب عنه أمراض عضوية: تصلب الشرايين / مرض السكر / الروماتيزم، ضعف السمع، قد ينتهي بمرض الصمم. وأمراض نفسية: التوتر العصبي النوم القلق / والانقباض والانعزال. وقد يترتب عن التوتر العصبي ضعف القدرة على التركيز.

«لكي لا تشوش ضوضاء الطريق على الخطاب الموجه إليه ...... ابتلع حبة صغيرة من حبات تركيز الانتباه، فأخذ دماغه يسجل» ص 69.

تلك قرائن وإشارات، التلوث الصوتي، الناتج عن اختلال التوازن بين الإنسان ومحيطه البيئوي : كما يتوقع أن تتضاعف في المستقبل (2053) وقد اتخذت عدة إجراءات مضادة أهمها:

- بناء المصانع والمعامل خارج المدن.
- أبنية معمارية تتضمن مواد عازلة للأصوات.
- أدوية مضادة للتلوث الصوتي يتوقع أن يتناولها إنسان المستقبل.

5) **فرضية مصير الكلام البشري :**

معلم آخر من معالم الصورة المستشرفة للقرن 21 في نص آل آمخ، يتعلق الأمر بمصير الكلام البشري المتلفظ به : يشتغل الفاروقي مع زوجه كعالمين بيولوجيين في مختبر، يجريان تجارب على النبات والمياه.

لكن ما يؤرق الفاروقي هو سؤال يتعلق بافتراض علمي جديد / قديم : ما مصير الكلام البشري المتلفظ به. هل يفنى أم يظل خالدا، حيا ومتجمعا في مكان ما، ما اسم ذلك المكان؟ وأين يوجد؟.

«أما الملايير من الملايير من الجمل التي نتلفظ بها يوميا فأين تذهب؟ إلى أي شيء تتحول؟ هل تذوب أم تجمد؟ لماذا لا تدخر فنستعملها عند الحاجة، حطبا للتدفئة، أو لاستخراج الطاقة الكهربائية، أو لتمزج مثلا بالإسمنت والحديد لبناء السدود والبروج؟ يجب أن نبحث عن الكواكب أو أي طرف آخر تجتمع فيه الكلمات، بعد أن تتلفظ بها الشفاه. هذا هو المشروع الذي يعمل على تحقيقه السيد الباحث آمخ» ص 75.

يفترض العالم الفاروقي افتراضا، وهو تجمع الكلمات ببرزخ يدعى السجل التاريخي العام وهو افتراض في حاجة إلى البرهنة، وذلك ما لم يتمكن من إنجازه العلماء القدماء، مثلهم في ذلك مثل المؤرخين والفلاسفة لذلك «مات التاريخ بانقراض المؤرخين» واستمر الفلاسفة في إنتاج الكلام المجرد «بكمية لا متناهية من القول المجرد الغامض».

هكذا يبدو المشروع مستبعد التحقيق سواء من حيث فكرته أو من حيث وسائل تحقيقه مادام ينتمي إلى الفعل الخارق، لكل المواضعات والاعراف في مجال الأبحاث العلمية، المشتغلة على المادي والمحسوس.

ليست القصة الخيالية العلمية هي المشتغلة وحدها على هذا الموضوع، فقد اهتم به علماء الأصوات أيضا، إذ سجل عالم سويدي «أصوات الطيور والحيوانات في الغابة، وعندما عاد يستمع إلى التسجيل، وجد أصواتا بشرية، وأدهشه جدا أن يجد صوتا يقول له: ولدي الحبيب، أنت هنا، كان ذلك صوت أمه التي ماتت منذ عشرين عاما» ص 227.

هل يتعلق الأمر بالخيال أم بالعلم، بالواقع أم بالوهم ؟ كيف يمكن فصل الافتراضات الخيالية عن التجارب العلمية؟ وما هي الافتراضات

العلمية الصحيحة إن لم تكن فروضا خيالية استحالت بالتقادم إلى حقائق ملموسة. لكل ذلك واستنادا إلى كون العلم مجموعة من الأخطاء المصححة، لا يمكن فصل الخيال عن العلم. وبموجب ذلك يعترف العديد من العلماء باستفادتهم من الافتراضات التي تطرحها قصص الخيال العلمي.

مغامرة أخرى لعالم آخر :

«أعاد التجربة عالم آخر سنة 1968 بأجهزة أكثر دقة وحساسية، ولاحظ أنه في أي مكان يسجل فيه الأصوات التي يسمعها الأذن العادية. فإنه يجد أصواتا أخرى بلغات عديدة»، إنها أصوات بشرية، وقد استبعد العالم الصوتي أن تكون أصوات الإذاعات، لأنها تخلو من الموسيقى ونشرات الأخبار.

ذلك افتراض محتمل التحقق في العديد من الكتابات القصصية الخيالية العلمية، كما عند العديد من علماء الأصوات، غير أن البعض الآخر من العلماء يستبعد كليا إمكانية تحقق هذا الافتراض ويعتبره ضربا من المستحيل. «النبوءات الخيالية الرديئة، تلك التي تشير إلى إمكان اختراع جهاز حساس ليلتقط الموجات الصوتية للبشر الذين سبقونا على هذا الكوكب بمئات أو آلاف السنوات أي كأنما أصواتهم مازالت موجودة و«مجمدة» في الهواء وهذا بلاشك هراء: فمجرد خروج الموجات الصوتية (والأصوات) فإنها تضيع هباء، هذا مالم نلتقطها في التو واللحظة بواسطة أجهزة استقبال ونحفظها على أسطوانات أو أشرطة تسجيل ثم نسمعها بعد ذلك، أي أن حفظ الأصوات في الهواء لا يمكن أن يكون. وليسألوا أهل الذكر إن كانوا لا يعلمون». (37)

قصة آل آمخ بوصفها استعارة

هل الإنسان وحده - باعتباره حيوانا ناطقا - يتكلم لغة الاستعارة ؟ أم أن سائر أنواع الكائنات الحية: النباتية والحيوانية تقاسمه في هذه الصفة؟ مع التأكيد: أن لكل نوع من تلك الأنواع الحية، لغته الخاصة: التي تتكون من شبكة من الإشارات، والعلامات والإمارات الدالة. سواء كانت تلك

[37] التبنؤ العلمي ومستقبل الإنسان د. عبد المحسن صالح عالم المعرفة ص: 25.

الإشارات العلامات: صوتا أو رائحة، أو حركة، أو لونا،... وهو ما يؤدي إلى القول: بأن الكون جميعه ـ الذي خلقه الله ـ يتكلم لغة الاستعارة، وأن علاقات الكائنات الحية جميعا، قائمة على أساس التخاطب الاستعاري.

فما هي إذن الاستعارة؟ إنها «اختيار معجمي، تقترن بمقتضاه: كلمتان في مركب لفظي، اقترانا دلاليا، ينطوي على تعارض، أو عدم انسجام، منطقي، يتولد عنه بالضرورة، مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، أساسها ما يحدث لدى المتلقي، من مفاجأة، بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع»).(38) ما هي مكونات الاستعارة على ضوء هذا التعريف؟ أنها:

1) المستعار منه : بوصفه أصلا، وفيه تكون الخصائص أو الصفات المستعارة قوية، ومألوفة، ومتداولة ـ لأنها ألصق بكيانه وطبيعته ـ لدى جماعة متكلمة.

2) المستعار له : باعتباره فرعا، لذلك الأصل، ومن ثم يكون ضعيفا، بالقياس إلى المستعار منه، يفتقر إلى غيره، وهذا هو مبرر، قابليته، لما استعير له من الصفات والنعوت والخصائص. إذ بها يتقوى، ويجمل، إنها صفات مكملة للافتقار الذي يشعر به المستعار له، أو يفترض أنه يشعر بذلك.

3) المستعار : يقصد به، الصفة، أو مجموع الصفات والخصائص المنقولة، أو المحولة، أي المسندة إلى المستعار له. وهي صفات جزئية إذ لا يمكن إسناد جميع خصائص أو صفات المستعار منه، إلى المستعار له، وإلا تحول المستعار له إلى كائن مطابق تمام المطابقة للمستعار منه، وهو ما يحدث في حالة التوائم. أو الاستنساخ (الكتب / المواد المبيعة أيا كان نوعها).

4) القرينة : وهي المكون الرابع من مكونات الاستعارة ذات وظيفة دلالية في بنية المركب الاستعاري: أن الاستعارة: «هي تركيب، استعمل في

38) الصورة الفنية في الكتابة الشعرية صبحي البستاني دار الفكر اللبناني ص: 42.

غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة. مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي».(39)

القرينة علامة إشارية دالة في المركب الاستعاري، وظيفتها صرف القارئ المتلقي عن المعنى الأصلي، أو العرفي، المتواضع عليه، والمتداول، إلى المعنى الفرعي الجديد، الناتج عن التركيب الجديد الخارق أو المنزاح أو الخارج عن الاعراف والتقاليد الكلامية والأسلوبية، لاستحالة قبول المعنى الأصلي في التركيب والسياق الجديدين.

والقرينة نوعان : لفظية أي متلفظ بها في التركيب الاستعاري. أو ضمنية يستنتجها القارئ المتلقي من السياق الجديد للكلام الاستعاري المتداول.

أ ـ استراتيجية الصورة الاستعارية المركبة :

يتعلق الأمر بمبدأ الملاءمة والانسجام، أو المعاظلة والنفور والاستسماج: فالصفات أو الخصائص المستعارة، إما أن تكون ملائمة للمستعار له، أو لا تكون. وحين تنقل الصفات من المستعار منه إلى المستعار له، يطرأ تحول على المستعار له بفعل الصفات المنقولة إليه، وتنشأ له دلالة جديدة، غير مألوفة ولا معهودة عند المتلقي، بشكل يكتسب معه صورة جديدة أي هيئة جديدة للدال وهو ما يترتب عنه نمطان من استجابات القراء :

I ـ استجابة الدهشة والغرابة، المصحوبة بالمتعة والفائدة، بسبب تحقق مبدإ الملاءمة والانسجام بين العناصر المستعارة والمستعار له، ذلك «أن أفضل أنواع الصورة الاستعارية، وأكثرها قدرة على التأثير والاثارة، تلك التي يبلغ فيها التفاعل بين أطرافها، وعناصرها، درجة يتوهم معها المتلقي مداخلة المستعار، للمستعار له، وإتحاده به، وكونه إياه، وهذا يعتمد على براعة المبدع وحذقه».(40)

39) البلاغة الواضحة علي جازم، مصطفى أمين الناشر محمد أمين 1951 ص: 98.

40) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد المجيد ناجي ص : 224.

II ـ واستجابة الدهشة والغرابة، المصحوبة بالنفور، والاستسماج، والرفض: وهي الحالة التي يفشل فيها المبدع: أديبا كان أو عالما، أو صانعا حرفيا، أو طبيبا جراحا ...الخ في التأليف المحكم والمنسجم، بين المواد المستعارة [صفات / أو كلمات / أو مواد] والمستعار له، ودمجها في كيانه، بشكل لا يتحقق معه الانسجام والاتحاد، لدرجة، يصبح معها المركب الاستعاري متنافر العناصر، مستسمج الصورة. عندها يكون المتلقي تجاه «استعارة خبيثة، جارية مجري المعاظلة» كما يقول الحاتمي والمعاظلة ليست خاصة، بالكلام المتلفظ به إذ تتساوي في ذلك استعارة الكلام باستعارة الأشياء.

هل الاستعارة موضوع خاص يشتغل عليه علم البلاغة وحده ؟

ليست الاستعارة، موضوعا خاصا بعلم البلاغة وحده، بل هي موضوع، تشترك في دراسته والاشتغال عليه، كافة العلوم: التجريبية والإنسانية، والمهنية والتقنية، حتى وإن لم يع ذلك أصحابها، أو يشتغلوا بالتنظير للاستعارة في العلوم، كما نظر للاستعارة البلاغيون في الكلام البشري، والخطاب عامة. ميدان الاستعارة إذن هو اللغة، لفظية كانت أو إشارية، علمية كانت أو أدبية بشرية كانت أو نباتية وحيوانية.

I ـ الاستعارة الثقافية :

وقد اصطلح عليها بوصفها عملية، تحويل ونقل وتركيب لكيانات مفاهيمية، ونظرية ومنهجية أو نصية جديدة.

درست الاستعارة الثقافية من خلال مستويين متداخلين :

1) استعارات أنماط المعارف من بعضها البعض، بعض مفاهيمها المعجمية : كاستعارة النقد الأدبي للعديد من مفاهيمه من مختلف العلوم الإنسانية.

2) واستعارة المثاقفة : بين ثقافة محلية أو قومية أو وطنية وثقافة أجنبية تحت ما اصطلح عليه، سوسيولجيا المثاقفة بوصفها دراسة وتحليلا لمختلف الآليات المتحكمة في التفاعل الثقافي بين ثقافة وطنية، وثقافة

أو ثقافات أجنبية أو إنسانية. وتعتبر دراسة الباحث الفلسطيني ادوارد سعيد حول هجرة النظريات في الزمان والمكان، وما يطرأ عليها من التحويل والحذف والإضافة. بالمقارنة مع البيئة الاجتماعية والزمكانية التي أنتجت تلك النظريات أيا كان نوعها، والبيئة التي استقبلتها. تعتبر هذه الدراسة نموذجا لآليات الاستعارة الثقافية.

II ـ الاستعارة النفسية :

تجري الاستعارة بين الذوات، والشخصيات، كما تجري في الكلام. ويعتبر كل من مفهومي: التذاوت والتماهي من المفاهيم النفسية الأكثر ارتباطا بحقل الاستعارة النفسية. فالتذاوت يعني التفاعل بين الذوات أخذا أو عطاء، أما التماهي فمفهوم يتعلق بالاستعارة التي تتحقق بين البنيات النفسية للذوات، إسقاطا، أي إعارة، واجتيافا أي استعارة، وفي الحالتين معا يكون القارىء أمام نموذج بشري جديد. وقد اتخذت السيكودراما بوصفها الدراسة والتحليل النفسي لمختلف الأمراض التي تصيب بعض الممثلين في مجال المسرح، نتيجة تشخيصهم أدوار بعض الشخصيات، التي تركت في نفسياتهم أثرا بالغا فاجتافوا (أي استعاروا) عددا من خصائصها وصفاتها النفسية والسلوكية والأخلاقية. نموذجا للاستعارة النفسية استعارة لا تتلاءم وكيانهم النفسي، نتجت عنها بعض الأمراض.

الاستعارة في الموسيقى :

موضوع الاستعارة في الموسيقى هو دراسة وتحليل المركبات الاستعارية الإيقاعية واللحنية الجديدة، تولدت عنها دلالة إيقاعية غير مألوفة، دلالة خارقة للخلفية الإيقاعية المألوفة لدى أذن القارىء المستمع المتذوق.

III ـ الاستعارة في الألوان :

ميدانها الصناعات النسيجية، والفنون التشكيلية، من خلال اشتغال معجم الألوان، داخل النصوص / الأنسجة / أو اللوحات / النصوص. من خلال المماهاة بين الألوان: بالمزج، والتركيب، والإضافة، والتجاور. والتقابل،

والتوازي وهكذا عبر حوار الألوان المفردة والمركبة ونظمها، وانتظامها، ينتج الفنان التشكيلي، خطابا استعاريا رمزيا، يستهدف التأثير في المتلقي: المشاهد / المقتني للبضاعة واللوحة.

الاستعارة في المجال الطبي :

هي المعتنية بتركيب الأدوية من خلال استعارة العديد من خصائصها من النباتات أو الحيوانات بقصد تركيب عناصر جديدة، صالحة لعلاج بعض الأمراض. هكذا تدرس العلوم الطبية، التفاعل الاستعاري بين الأدوية المركبة وبعض الفيروسات والجراثيم المسببة للأمراض، وكيف تكتسب تلك الجراثيم أو الفيروسات - في بعض الأحيان - حصانة تحميها من مفعول الأدوية القاتلة من خلال ما تستعيره، وتدمجه في كيانها من خصائص ومكونات تلك الأدوية.

الاستعارة في العلوم البيولوجية :

هي موضوع يشتغل عليه علم الهندسة الوراثية الجديد، بوصفه تجاوزا لعلم البيولوجيا القديم الذي كان يقف عند المستوى الوصفي في دراسته لنظام اشتغال الخصائص والعناصر والصفات الوراثية: أما علم الهندسة الوراثية الجديد. فيتجاوز المستوى الوصفي إلى المستوى المعياري: من خلال تدخلاته في البنيات الخلوية والجينية للكائنات الحية النباتية والحيوانية والبشرية. من خلال التغيير، والتحوير والحذف، والإضافة بقصد إحداث تركيب جديد في الكيان البيولوجي والنفسي للكائن الحي، الشيء الذي يترتب عنه، ظهور كائنات جديدة، غير مألوفة (نباتية وحيوانية، تخلف عند الناس شعورا بالدهشة والغرابة التي ظلت تتأرجح بين اتجاهين متناقضين يمكن الاصطلاح عليهما: باستعارة الاجتهاد / واستعارة البدعة:

1) استعارة الاجتهاد : يقصد بها دلالة المشروعية، مشروعية الاجتهاد العلمي، حيث يستهدف الخطاب الاستعاري في مجال الهندسة الوراثية، علاج بعض الأمراض الوراثية أو المعدية: كالسرطان والعقم، وتحسين النسل أو تحسين بعض الأنواع النباتية أو الحيوانية: فالشهدية بوصفها استعارة،

أساسها نقل وتحويل بعض الخصائص والصفات من البرقوق إلى الخوخ، بقصد إنتاج مركب استعاري مذاقي جديد: يتمثل في طعم فاكهية الشهدية.

إنها إذن استعارة نباتية مشروعة من الوجهة العلمية والقانونية والإنسانية، لتحقق الفائدة والمنفعة والمتعة معها.

في المجالس الحيواني تتحقق الاستعارات البيولوجية من خلال تطوير وتحسين الصفات الوراثية الجينية. عن طريق خلق أنواع حيوانية، مخصصة: إما للذبح أو الحلب، أو الإنجاب. أو تخليق أنواع جديدة، استجابة للطلب والحاجة، والقصد هنا نبيل وهو توفير أو مضاعفة الثروة الحيوانية أو السمكية، لأنها مصدر أساسي من مصادر الغذاء البشري.

هذا النوع من الاستعارات النباتية، والحيوانية والبشرية، مشروع، مادامت تؤطره غرائز الحب الوطني والإنساني مادام يجري في إطار المشروعية القانونية.

2) **استعارة البدعة :**

هي استعارة مستهجنة، استعارة مرفوضة، وأساسها اختيار ونقل بعض الصفات الوراثية من كائن حي مريض، وزرعها في النظام الخلوي الجيني لكائن حي صحيح بقصد إمراضه، أو قتله وإلحاق الضرر به. وقد تتشخص الاستعارة البيولوجية من خلال الخلط والدمج بين جينات كائنين مختلفين من حيث النوع والجنس، بهدف إرباك المعجم الجيني الذي تسجل عليه كافة المعلومات الجينية الوراثية عند كائن من الكائنات الحية: أن استدراج فتاة عقيم، واستغلال حسن نيتها وثقتها في الطبيب «وتخصيبها» - دون علمها - بهرمونات كلب، أدى إلى خلق جنين هجين نصفه كلب ونصفه إنسان.(41)

إن استعارة من هذا النوع «استعارة خبيثة جارية مجرى المعاطلة» كما يقول بحق الحاتمي. وهي إضافة إلى ذلك استعارة جرت خارج الإطار

41) جريدة المسلمون عدد 245 الجمعة 13 أكتوبر 1989 حيث ثم تخصيب فتاة فنزويلية بهرمونات كلب دون علمها.

القانوني والأخلاقي والإنساني، استعارة لم يتوفق فيها طبيب الأمراض التناسلية، من تحقيق مبدأ الملاءمة بين المستعار منه والمستعار له.

إذا كانت استعارة الاجتهاد المشروع، تجري داخل إطار القوانين والقيم والشرائع فإن استعارة البدعة تجري خارجها، لكونها استعارة تؤطرها غرائز الشر والعدوان.

قصة آل آمخ بوصفها استعارة تمثيلية

إن نص آل آمخ بوصفه قصة خيال علمي، غني بالاستعارات والكنايات والمجازات: يمكن الاقتصار على نموذجين استعاريين من نوع الاستعارة التمثيلية.

- الإنسان الآلي بوصفه استعارة.
- أطفال الأنابيب باعتبارهم استعارة.

I ـ الإنسان الآلي بوصفه استعارة :

إن المتأمل لتاريخ الأشكال التكنولوجية العريق في القدم، يكتشف أن الإنسان، صنع دوما تلك الأشكال التكنولوجية، على شكله وهيئته، مضفيا عليها الصبغة الإنسانية، من خلال استعارة العديد من صفاته ومميزاته، وإسنادها إليها (شكلا وهيئة ووظيفة) كل ذلك من أجل التآلف بينهما، اليست «الطيور على أشكالها تقع»؟.

يعتبر مفهوم الإنسان الآلي «استعارة تكنولوجية» تجري داخل الرموز اللغوية أو الإشارات اللغوية بالمعنى السيميائي، بل إنه الكائن التكنولوجي الأكثر قربا وتشابها بالإنسان البشري من غيره من الكائنات الأخرى. فقد تحقق فيها مبدأ الاختيار المعجمي لعدد من الصفات والنعوت المحولة من المستعار منه (الإنسان البشري) إلى المستعار له (الإنسان الآلي) وتركيبها والتأليف فيما بينها قصد الحصول على مركب استعاري هو المصطلح عليه بالإنسان الآلي.

فما الخصائص الإنسانية المستعارة، مما يسمى في الاصطلاح البلاغي بالجامع، أي وجه الشبه بوصفه ممثلا للخصائص المشتركة بينهما، والتي يقول علماء البلاغة العربية إنها أقوى منها في المستعار منه، بالمقارنة مع المستعار له، لأن الأول أصل بينما الثاني فرع؟ ومن أي نوع هذه الاستعارة؟ تنوعت الخصائص والصفات المستعارة ما بين مادية ومعنوية وشكلية:

ـ الشكل والهيئة : الجسد / الأطراف : اليدان والرجلان / الرأس... الملامح...

ـ التغذي : يشتغل الإنسان الآلي بواسطة بطارية تجدد، ويحتاج الإنسان البشري إلى عدد من الوجبات يوميا.

ينجز الإنسان البشري نوعين من الأعمال والأدوار، أسندت عن طريق الاستعارة إلى الإنسان الآلي:

أ) الأدوار المادية : التعذي / إنجاز أعمال مادية عضلية: ينجز الإنسان الآلي أضخم منها: الكنس / الطبخ.

ب) أعمال معنوية :

1 ـ التفكير : يمتلك الإنسان الآلي «دماغا صناعيا، مبرمجا لأداء أدوار فكرية.

2 ـ التذكر : الإنسان الآلي مزود بذاكرة صناعية، تمثل نمطا من الأرشفة.

3 ـ اللغة والترجمة : هناك بعض الربوات تنجز ترجمة، لكن في ميدان العلوم البحتة أما العلوم الإنسانية، فلم يتمكن الإنسان البشري بعد، من إسناد هذا النوع من الوظائف للإنسان الآلي.

4 ـ التدريس : وهو الفعل الذي يجتهد الإنسان من أجل إسناده إلى الإنسان الآلي، حيث يتوقع نص آل آمخ تحققها سنة 2053 (ص83).

5 ـ العواطف والمشاعر وقد أسندها الإنسان إلى الإنسان الآلي في بعض نصوص قصص الخيال العلمي.(42)

---

42) مجموعة «غدا» أحمد أفزارن نص : عندما يعشق الربوت.

هكذا يبدو أن تاريخ التكنولوجيا عامة، وتكنولوجيا الربوات خاصة، هي اجتهاد مستمر، من علماء التكنولوجيا من أجل تقريب المسافة بين المستعار منه والمستعار له، فقد برمج الإنسان الحواسيب الالكترونية لإنجاز أعمال ذهنية، وزود الحاسوب بذاكرة لا تقل ديناميكة عن ذاكرة الإنسان: تختزن المعلومات وتستدعيها عند اقتضاء الحاجة هي امتداد لذاكرة الإنسان البشري.

كل هذه الصفات والمميزات الإنسانية، المسندة إلى المستعار له، هي التي جعلت علماء التكنولوجيا يختارون له إسما استعاريا: «الإنسان الآلي» وهي صفات وخصائص تمثل وجه شبه بينهما وهو وجه شبه ليس مفردا، وإنما مركبا إذ الأمر يتعلق باستعارة تمثيلية: فالكائن الآلي إنما ركب على شكل وهيئة الإنسان وبرمج من أجل أداء «نفس» الأدوار والوظائف الإنسانية. وهو وجه شبه يجمع بين الحسية والتجريد.

فهل «الإنسان الآلي» إنسان حقيقي؟ تعترض القرينة اللفظية «صفة الآلية» أن لا: إنه ليس حقيقيا، ولكن شبيها بالحقيقي، لأن الصفات التي بها أصبح إنسانا ليست صفات جوهرية فيه أي أصلية، وإنما هي صفات فرعية، استعيرت له من الأصل، الإنسان الحقيقي. إنه إذن إنسان مجازي. هل يتحول المجاز بالتقادم إلى حقيقة؟ ذلك هو رهان علماء التكنولوجيا، في الحاضر والمستقبل: أن يذوبوا المسافة «الحية» الفاصلة بين طرفي الاستعارة.

يقول جون ديكنر المشرف على الأبحاث التكنولوجية ومؤسسة الإنسان الآلي بالولايات المتحدة الأمريكية: بأنهم تمكنوا فعلا:

«من صنع رقائق تحتوي على 250 ألف نيرون صناعي في غاية الدقة (النيرون هي خلايا المخ)»(43) ويضيف أن العلماء نجحوا في مماثلة تلك

43) مجلة العلم عدد 158 / 1989.

الخلايـا بخلايـا المخ البشري، لـدرجة أنـه من الممكن مستقبـلا «أن يعمل الشخص مع زميل لـه في عمل واحد لعـدة سنوات، وبعـد ذلك يكشتف أن زميله ليـس آدميا، ولكنـه إنسان آلي»). هل هـــذا حلـم ممكن أم مستحيل التحقق؟ إن تـاريخ ومستقبل العلم والتكنـولوجيـا وحـده يمتلك الإجابـة، والإجابة تتشخص في تسـويق، وبيع ربوات إنسانية، ناطقـة، متكلمة، تفكر تفكيرا تلقائيـا وليس مستمدا من الإنسان عن طـريق نظم البرمجة، إنسان يحب، ويكـره، ويغضب ويعشق: عنـدهـــا سيضطـــر المتلقي المستهلك في المجتمعات غير التكنولوجيا إلى إعادة النظـر في موروثة الثقافي. أما قبل هذا فـلا يعدو الأمـر أن يكون ضربـا من الخيال والأوهـام، وهـي خاصيـة من خصائص التلقي للصور البلاغية الاستعاريـة، يتوهم معها، أن المستعار له هو نفســه عين المستعار منــه، إلا أن التشابـه مهما علت جـوامعه لا يصل حـد التطـابـق.

II ـ أطفال الأنابيب :

من استعارة الكـلام، إلى استعارة الإنسان الآلي، ومن هـذه إلى استعارة مواليـد الأنابيب ومختبرات النسل: لقد مثل أطفـال الأنابيب موضـوعا من الموضـوعـات التي اشتغلت عليهـا الكتابـة الخيـاليـة العلميـة منذ بـدايـة الأربعينات في قصص الخيال العلمي (عند الدوس هكسيلي) في قصته: عالم جديد شجاع (1932) وعنـد جورج أورويل في روايتـه: 1984 المكتوبة سنة 1949، حيث تنبـأ معا بإمكـانية تخليق أطفـال وإنجابهم بـواسطة مخابـر النسل، يومها أعتبر تصورهما ضربـا من الخيال والأوهام، إلا أن مختبرات بحوث الهنـدسة الوراثيـة اليوم (نهايـة القرن 20) في كل أنحـــاء الـدول المتقدمـــة صناعيـا وعلميـا، قطعـت أشـــواطـا بعـــيدة في تحقيـق هـذه الفـرضيـة، القديمـة / الجديـدة، وتحويـل الأفعـال المجازيـة إلى أفعال حقيقيـة:

«ففي جنبـات المعامل المنعـزلة، وفي قاعـات مراكـز البحث البيولـوجي، يجري في صمت غـريب، التحضير لأدوات أعظم انقـلاب في تـاريخ الجنس البشري... لأول مـرة في تاريخ الإنســان، نراه يتجـاوز جهده التقليـدي، في

تعديل ملامح العالم الطبيعي من حوله، ليتفق مع مصالحه، يتجاوزه إلى جهد تعديل الإنسان نفسه، وإعادة صياغته، بصورة تتحدى تاريخ التطور الطبيعي» ويضيف: (44)

«سيصبح في القريب من الممكن تصور الشكل الذي ستكون عليه الأجيال القادمة من الكائنات الحية، ثم تعديل الخصائص الوراثية لهذه الكائنات، لتحقيق ذلك التصور» ص169.

وفي نص آل آمخ تصور لهذا النوع من تخليق الكائنات البشرية فقد «التزم الفاروقي وحرمه الموقرة فطومة، أن يرعيا أربعة أبناء من صلبيهما، مع أربعة من المنبثقين عن مخابر صناعة النسل، وأربعة من نتائج تجربة ازدواجية (العملية الجنسية الكلاسيكية والعملية المخبرية) ص78.

يهمنا النموذج المخبري (م) بوصفه أكثر النماذج تمثيلية للاستعارة البيولوجية الجارية في عملية التخليق لا الخلق، لأن هذا ينفرد به الله سبحانه وتعالى. أطفال الأنابيب، هم مركب استعاري بيوتكنولوجي: سواء من حيث فعل التخليق داخل أنابيب مختبرات النسل، بدل رحم الأم، أو من حيث المواد والأخلاط المركبة. استعاريا، بهدف الحصول على نموذج بشري مركب هو نموذج (م) وهو «إنسان مجازي» لا حقيقي، لأن صورته المستعارة، صورة إنسان خارق، لتقاليد الانجاب المألوفة التي أودعها الله في طبائع البشر منذ ملايين السنوات. فما الخصائص والصفات المختارة والمستعارة إلى المستعار له الجديد؟ في النموذج الأول «نموذج استعارة الإنسان الألي» كان المستعار منه هو الإنسان البشري، والمستعار له هو الألة التكنولوجية، التي أصبحت كائنا استعاريا هو الإنسان الألي.

أما في هذا النموذج الثاني (أطفال الأنابيب) فقد تخيل السارد الضمني تبادل المواقع بين طرفي الاستعارة: فإذا المستعار منه هو الألة التكنولوجية «المخبر المستبد»: مخابر صناعة النسل، والمستعار له هو الإنسان، ممثلا في موارد التخليق الهرمونية.

44) هذا الغد العجيب راجي عناية دار الشروق ط II / 1987 ص: 169.

ما هي الخصـائص المستعارة الممثلة للجامع المركب، في هـذه الاستعارة التمثيلية؟ وما مدى ملاءمتها وانسجامهـا مع كيان المستعار له، البيولوجي والنفسي؟ وإلى أي حد استطـاع هذا المركب الاستعاري أن يكون خـارقا، في مستواه الدلالي، المجازي، للإطار الدلالي العرفي، الأصل وهو الآلة؟

إن الصفات المستعارة، المكونة لوجه الشبه هي صفات الآلة: ـ الجماد / التحرك الآلي / عدم التكلم التجـرد من المشاعر والعواطف الإنسـانية، وقد حول علماء البيولوجيا هذه الصفات إلى المستعار له: وهو المواد الهرمونية البشرية ـ ومـن خـلال عمليتي النقل والتحويل، والتركيب، تكونت الصورة الاستعارية «أطفال الأنـابيب» إلا أنها بدلا أن تتكون داخل رحم الأم، وهي الحالـة الطبيعية، التي بـواسطتهـا تتم عمليـة الأنجاب، تمت داخل أنـابيب مخابر صناعة النسل. فما الذي حصل بعد إسناد الصفات الآلية للمستعار لـه؟ تركيب وتخليق أطفـال بينهم وبين المستعـار منه «المخبر» شبـه كبير، دون أن يؤدي التشابه إلى التطابق بينهما:

ـ الآلة جامدة لا تتكلم، وأطفال المخبر «لا يتكلمون إلا نادرا» ص 79.

فإذا تكلموا كان كلامهم جد مـوجز : «فقلما يقولون أكثر من «نعم» أو «لا» ص79.

ـ وهم كالآلة (المخبر) يفتقرون إلى العقل، بوصفه وسيلة أودعها الله في الإنسـان للتمييـز بين الأشيـاء، إنهم لا يعـدمـون العقل، لكن عقلهم عقل إلكتروني آلي.

«بل غالبا مـا يجيبون ب «نعم ـ لا»، «لا ـ نعـم» على حد سـواء، لأن «السلب والإيجاب» يتساويان عندهم في أكثر الأحيان» ص79.

ـ وذاكـرتهم ذاكرة إلكترونيـة آلية، تختلف عـن الذاكرة البشريـة، التي تمتلكها الجدة والجد، والأب والأم» لا تنسوا أننـا جيل إلكتروني مفطور على الاختصار والدقة»- 74.

ـ وهم مثل الآلة، مجردون من المشاعر الإنسانية : كالتشوق، والاهتمام والحب: إن مبدأ الملاءمـة والانسجام، بين الصفات المستعارة والمستعـار له، لم يتم دمجها بإتقان داخل الكيـان البيولوجي للمستعار لـه، مما نتج عنه

معاطلة في الخطاب الاستعاري، فجاءت الصورة الاستعارية المركبة خارقة للمألوف والعرف الثقافي والنفسي والوجداني، مما ولد مسافة معرفية بين الكاتب الضمني والقارئ الضمني، بوصفه متلقيا للخطاب الاستعاري وهو ما أضعف من عنصر الايهام في التركيب الاستعاري «أطفال المخبر» فكانت الاستعارة من نمط الاستعارة البدعة لكونها جردت الإنسان من خصائصه الإنسانية وقربت بينه وبين الآلة طابعة إياه بطابعها.

تسأل الأم ابنها الفاروقي : «قل لي يا عزيزي، ما هو بالضبط هدف أبحاثك الحالية؟ كم من مرة حيكت لي عن ذلك، ولكن ذاكرتي تخونني، لأنها بشرية لا إلكترونية كذاكرة هؤلاء (مشيرة إلى الأحفاد) ص 74.

- إن الأبناء يستعيرون من آبائهم جل الصفات الوراثية بطريقة طبيعية، يرثونها كما يرثون القيم الأخلاقية والاجتماعية، وما صنعته مخابر النسل، هو تخليقها لكائنات «بشرية» مفرغة من أبعادها الإنسانية وتقريبها من الآلية، حيث أصبح الإنسان مسكونا من داخله بعالم البيوتكنولوجيا، وذلك ما يحتاج إلى جهاد أكبر، يتكفل به العلماء: علماء الدين والأخلاق والقانون والاجتماع. يقول جاك أيلول أحد علماء الاجتماع الفرنسيين:

«عندما يدخل التكنيك إلى كل مجالات حياتنا، بما في ذلك كياننا البشري، ينتهي وضعه كأداة في يد الإنسان، ويصبح التكنيك جزءا من خامة الإنسان ذاته... وهذا يعني التهام التكنيك للإنسان نفسه».(46)

فلأي غرض ينتج الإنسان خطابا استعاريا ؟ هل من أجل إثراء اللغة الكلامية، واللغة السيميائية أم من أجل تجريد الإنسان من إنسانيته وسلبه ثراءه الروحي؟ سؤال لا نملك إلا أن نطرحه.

46) هذا الغد العجيب راجي عناية ص: 181 / 182.

مراجع :

1 ـ القرآن الكريم.

2 ـ أدب الخيال العلمي جماعة من المؤلفين، جماعة من المترجمين، دار الحرية للطباعة، كتاب الثقافة الأجنبية، 1986.

3 ـ المستقبلية والمجتمع المصري، هاني عبد المنعم خلاف؛ كتاب الهلال، عدد 424 أبريل 1986.

4 ـ خصاص في الجنوب حيرة في الشمال، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، أبريل 1988.

5 ـ ثورة حضارية زاحفة، راجي عنايت، دار الهلال، ط. 1 / 1987.

6 ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، د. عبد المحسن صالح / عالم المعرفة.

7 ـ هذا الغد العجيب، راجي عنايت، دار الشروق ط. 2 / 1987.

8 ـ القوى الخفية، أنيس منصور، المكتب المصري، ط. 7 / 1988.

9 ـ الخيال مفهومه ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط. 1 / 1984.

10 ـ جغرافيا الوهم، حسني زينة ـ رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن.

11 ـ أمراض الذاكرة جان دولاي ترجمة ميشال فاضل، زدني علما، ط 1 / 1978.

12 ـ تفسير الأحلام، للإمام محمد بن سيرين، دار الكتب العلمية، بيروت ط. 1 / 1991.

13 ـ الذاكرة والنسيان، د. أحمد عطية.

14 ـ ثقافة الأطفال، د. هادي نعمان الهيتي، عالم المعرفة، عدد 123 مارس 1988.

15 ـ التحدي، الحسن الثاني، المطبعة الملكية ط 2 / 1983.

16 ـ الصورة الفنية في الكتابة الشعرية، د. حجي البستاني ـ دار الفكر اللبناني.

17 ـ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي.

18 ـ البلاغة الواضحة، علي الحارم، مصطفى أمين، الناشر محمد أمين / 1951.

19 ـ نظرية السرد، جماعة. من المؤلفين، ترجمة مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي 1989.

20 ـ تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط. 1 / 1989.

21 ـ إكسير الحياة، روايات الهلال، عدد 303 مارس 1974.

22 ـ العض على الحديد، د. محمد عزيز الحبابي، الدار التونسية للنشر، ط. 2 / 1979.

23 ـ غدا، أحمد أفزارن (لا إشارة لدار الطبع) ط. 1 / 1985.

المجلات :

1) عالم الفكر عدد (4) 1984.

2) عالم الفكر عدد (4) مجلد (14) 1988.

3) الفكر العربي المعاصر عدد (12) 1981.

4) الشاهد عدد 28 ديسمبر 1987.

5) 2000 عدد (3) 1983.

6) الصفر عدد (1) ماي 1986.

7) العلم عدد 158 / 1989.

8) أبعاد فكرية عدد (1) يناير 1989.

9) الجدل عدد (7) 1987.

10) دراسات سيميائية وأدبية عدد (1) خريف 1987.

11) آفاقه عدد 11 دجنبر 1982.

الصحف :

1) المغرب العربي سنة 2000 د. المهدي المنجرة الاتحاد الاشتراكي عدد 20 / 15 أبريل 1989.

2) الشرق الأوسط عدد 3565 / 1 / 9 / 1988 حوار مع د. محمد عزيز الحبابي.

3) المسلمون عدد 245 الجمعة 13 أكتوبر 1989.

1) الموسوعة الفلسفية العربية معهد الأنباء العربي ط 1 / 1986.

2) خطاب جلالة الملك الحسن الثاني لعيد الشغل : 30 أبريل 1972 بفاس.

تحليل المكون اللغوي للنص الأدبي بين اللسانيات ومناهج التحليل الأدبي

مصطفى غلفان

هذه المداخلة ليست تدخلا في عالم الأدباء وشؤونهم ولا سباحة في فضاء الأدب وهو الفضاء الغريب المليء بالأسرار والعجائب.

ولكنها :

- مساهمة متواضعة في التعريف بما وصلت إليه اللسانيات المعاصرة فيما يخص فهمها لتركيب ودلالة وتداول اللغة البشرية باعتبارها أي - اللغة - مادة مشتركة بين اللسانيات والأدب، أليس «النص حدثا لغويا»؟ وبالتالي فإن هذه المساهمة لا تمس في شيء ولا تناقش خصوصية النص الأدبي من حيث إنه نص فني وإنما تناقش لغته من حيث إنها لغة أو على الأصح نناقش التعامل مع لغة النص من حيث إنها تركيب ودلالة وتداول...

إن هذه المساهمة ليست بحثا ممنهجا ومرتبا وفق فرضية أو نظرية معينة. إنها عبارة عن مجموعة من الملاحظات العامة التي تشكل جزءا من بعض التصورات التي أصبحت اليوم تتداول بين اللسانيين المعاصرين والتي نعتقد أنها «ضرورية» بالنسبة لمحللي النص الأدبي في تعاملهم مع لغة النص. وهنا نموضع مساهمتنا باعتبارها تطرح أفكارا للمناقشة أكثر من أي شيء آخر.

ما من شك في أن أي نص مهما كانت طبيعته يتشكل من اللغة التي تعتبر مكونه الأساس ومادته الأولى التي يقوم عليها. «أليس النص كائنا

لغويا»؟ أليس النص حدثا لغويا؟ لقد أثار تناول هذه «المادة» في مجال تحليل النص إشكالات كثيرة بدأت مع أرسطو في البويطيقا مرورا بمدرسة الاسكندرية في تحليلاتها لأعمال هوميروس والأعمال العربية (الجاحظ / ابن قتيبة / ابن رشيق / حازم القرطاجني على سبيل التمثيل لا الحصر.

في هذه الدراسة ومن منطلق لساني نريد أن نبدي مجموعة من الملاحظات تكشف عن طبيعة التعامل الحاصل بين مناهج النص الأدبي وهي تعالج «لغة النص» والمنهج اللساني باعتباره إطارا نظريا يعتمد في حالات كثيرة من هذه المعالجة.

طبعا نحن لا نبشر بلسانية معينة كما لا ننصب أنفسنا حكما أو معيارا لقياس جودة هذا «التعامل» ولكننا سنحاول أن نقارن (ضمنيا) بين بعض التصورات التي ينطلق منها بعض محللي النص وما وصل إليه البحث «في اللغة» على مستوى اللسانيات.

ننبه كذلك أننا لا نقصد الحديث في فنية «النص» ولكنا سننظر في الكيفية التي تحلل بها لغة النص ما هي المفاهيم المطبقة وما هي قيمتها النظرية في ضوء الأبحاث اللسانية الحالية وما هي النتائج المنهجية المترتبة عن هذا التعامل؟

سأقسم مداخلتي إلى النقط التالية :

1 ـ علاقة اللسانيات بالأدب : كيف وإلى أين ؟

2 ـ كيف ينظر إلى اللسانيات وما هو الخلط الناتج عن هذه النظرة إلى اللسانيات؟

3 ـ اللسانيات البنيوية وقصورها في تحليل تركيب اللغة ودلالتها.

4 ـ بعض الأفكار اللسانية في مجال فهم طبيعة (اللغة البشرية).

5 ـ بعض سمات تعامل البحث الأدبي (العربي) مع البحث اللساني الحديث.

1 ـ اللسانيات والأدب : كيف وإلى أين ؟

يمكن القول بأن علاقة الأدب في جميع تجلياته وبجميع أجناسه إبداعا ونقدا باللسانيات علاقة لا تعود إلى الوقت الراهن، خاصة إذا اعتبرنا

اللسانيات في شكلها الاستمراري أي في إطارها التاريخي منذ أقدم العصور. فمعلوم أن مدرسة الاسكندرية في القرنيين الثالث والثاني قبل الميلاد وفي عملها الفيلولوجي كانت تنطلق من معطيات الدرس اللغوي (النحوي والفلسفي أساسا) لتحليل الاليادة شرحا وتأويلا. وقد كان النقد العربي أيضا ينظر إلى الأبحاث اللغوية. وعلاقة النحاة والأدباء ليست على كل حال بجيدة منذ نقد عبد الله بن أبي إسحاق للشاعر الفرزدق...

غير أن هذا التعامل الخجول وغير المحدد عرف إطارا آخر في الفترات الحديثة. وقد سجل القرن العشرون مع ظهور اللسانيات كعلم قائم بذاته مع سوسور ومدارس أخرى كبراغ وجنيف وكوبنهاجن، نقطة تحول جذرية في هذه العلاقة.

وعلى الرغم من أن سوسور لم يشر إلى علاقة الدرس اللساني بالأدب فإن خلفه شارل بالي يعتبر بحق أبرز بل أول - فيما يبدو - من خلق جسرا حقيقيا بين اللسانيات ومناهج الأدب من خلال دعوته إلى دراسة مستوى الكلام الذي أغفله سوسور. ومن ثم كانت أسلوبية بالي التي سعت إلى تصنيف القيم الأسلوبية لوسائل التعبير وتحديد أسباب الاختيار التي تدفع الفرد المتكلم إلى اختيار هذا التعبير أو ذاك».

ثم توالت البحوث بعد ذلك في مجال الأسلوبية وغيرها.

غير أن العلاقة بين اللسانيات والأدب لم تكن دائما «علاقة» تبعية «عمياء» أو تطبيقا حرفيا لما تقدمه اللسانيات من مفاهيم. إن مناهج التحليل الأدبي - منذ منتصف هذا القرن تقريبا - على جميع المستويات شعرا ونثرا لم تكن تلجأ إلى المنهج اللساني لتجربه بطريقة عفوية أو حرفية وبدون فحص مسبق، بل يمكننا أن نقول بأن كثيرا من منظري الأدب انطلقوا دائما من حيث وقفت اللسانيات. كيف ذلك؟

من المعروف أن اللسانيات البنيوية في مراحلها الأولى طرحت مجموعة من الثنائيات (لسان / كلام، دلالة / قيمة، سياقي / استبدالي، دال / مدلول...».

لكن هذا الطرح كان دائما ناقصا إن لم يكن نظريا فعلى الأقل تطبيقيا. ومن ثم اعتبر منظرو الأدب أن هذه الثنائيات ناقصة إجرائيا. ولكي تتم

الاستفادة من هذه الثنائيات ومفاهيم لسانية أخرى كان لابد من تذويبها وإخراجها في شكل جديد يتلائم وطبيعة البحث الأدبي. وفعلا ذلك ما نجده مع:

- بالي: فتحليله أو على الأقل فهمه لطبيعة الكلام (مقابل لسان) هو الذي حذا به إلى اقتراح الأسلوبية كما مر بنا.

- جاكبسون : وهو أبرز الذين عرفوا كيف تنقل المفاهيم اللسانية إلى مجال الأدب ولعل في استغلاله لثنائية سياقي / استبدالي ما يدل على ذلك. كما أن توظيفه «لنموذج الوظائف» محاولة لتجاوز حدود «البنية» التي وقفت عندها اللسانيات.

بارت : نموذج فريد في استغلال اللسانيات أدبيا دون إخلال لا بهذا ولا بذلك. وتوظيفه الدقيق بل وتحليله لثنائية دلالة إحالية / إيحاء (انظر بحث الأستاذ محمد البكري الذي ألقي في هذه الندوة) تجاوز كثيرا ما قدمه اللساني هيلمسليف الذي أخذ عنه بارث ثنائية دلالة إحالية / إيحاء ولاشك أن قارىء مبادىء «السيميولوجيا» لرولان بارث يدرك بعمق كيفية التعامل المنهجي الدقيق الذي أقامه بارث مع البحث اللساني.

لكن ما هي مبررات هذا «التجاوز»؟ أي هذا «التوظيف الجديد» للمفاهيم اللسانية؟ يمكن تفسير ذلك بالرجوع إلى طبيعة العمل اللساني والعمل الأدبي. ومعلوم أن الأسس الابستمولوجية للبحث اللساني تختلف كليا عن الأسس الابتسمولوجية للبحث الأدبي.

فاللسانيات في بداية عهدها ارتبطت عند البنيويين بأصول الفكر الوضعي. وهو ما يفسر لنا رفض اللسانيات التعامل مع كل «الحيثيات» التي تتعلق بالفرد المتكلم ذلك لأن في العودة إلى الفرد المتكلم اعتمادا «للذاتية». فـ«لإيحاء» و«الكلام »و«المدلول» مفاهيم ترفضها الوضعية رفضا قاطعا. لكنها على المستوى الأدبي مفاهيم لا تنفع معها موضوعية «الوضعية» إذ لابد من مباشرتها أدبيا لأنها أساس الأدب كإبداع وفهم و«تلقى» على حد سواء. وهكذا أكدت الأبحاث الأدبية التي قام بها رولان بارث ضرورة الاعتماد على الإيحاء كبعد سيميولوجي في وقت عبرت فيه بعض الأبحاث اللسانية (ما رتيني مثلا) عن رفضها وتهميشها لهذا

الإيحاء. ولقد اقتنعت اللسانيات نفسها بهذا المفهوم فعادت إليه تحت أسماء جديدة (تضمن Présupposition اقتضاء effets de Sens / Implication الخ...).

ما قلناه عن الإيحاء يصدق عن «المدلول» ومستوى البحث فيه. لقد وقفت البنيوية الأميريكية منذ بلومفيلد موقف المتشكك علميا من أهمية وجدوى الدراسة «الدلالية» لقد قال بلومفيلد منذ 1933. «إن الدلالة هي نقطة الضعف في اللسانيات». بيد أن الأعمال الأدبية التي قدمها Greimas ومدرسته انطلاقا من بعض الإشارات النظرية والمنهجية عند هيلمسليف، استطاعت أن تتقدم بدراسة المدلول «وبنينته» إلى مستوى لا يقل عن مستوى دراسة «الدال» ومرة أخرى تعود اللسانيات لتحتضن «الدلالة» التي تكشف عنها الدراسة الأدبية ولتصبح مكونا ضمن مكونات النحو في نظرية النحو التوليدي التحويلي وغيره من النظريات اللسانية المعاصرة، غير أن هذا لا يعني مطلقا أن اللسانيات لم تعط أي شيء للبحث الأدبي. فمعلوم أن استراتيجية التعامل هي نفسها استراتيجية لسانية، بنيوية أساسا، تعتمد مقولات كبرى كالبنية / العلاقات / النموذج / التمييز بين الآني والدياكروني الخ.. إلا أن تعامل البحث الأدبي مع اللسانيات لم يتوقف عند حدود طروحات نظرية لسانية بل أن بعض الباحثين «الأدباء» أنفسهم طوروا أجهزتهم المفاهيمية بتطور البحث اللساني (كما نجد عند كريماس نفسه فمفاهيم النحو التوليدي وظفت وإن غير فحواها. من ذلك مفاهيم: التحويل / البنية العميقة / البنية السطحية: انظر مثلا:

Groupe d'entreverne : Analyse semiotique des textes P. U. de lyons 1979.

2 ـ يتعامل محلل النص الأدبي ـ في إطار تحليله للغة النص الأدبي ـ مع اللسانيات من زاويتين :

أ ـ اللسانيات كبديل للنحو القديم خاصة عندما يتعلق الأمر بدراسة التركيب والدلالة في لسان معين. وتكون اللسانيات هنا وسيلة جديدة لوصف وتفسير أنحاء الألسن الطبيعية بطريقة أكثر موضوعية وبالتالي أكثر دقة، مما يمكن من الوقوف على كثير من الاشكالات التي لم تطرحها الأنحاء القديمة ويساعد على فهم البنيات اللغوية فهما صحيحا.

ب ـ اللسانيات كمنهج ومبادىء عامة في تحليل الظواهر، أي أنه ينظر إلى اللسانيات من حيث إنها مجموعة من المبادىء والقواعد العامة التي يمكن استخدامها في معالجة «الظواهر». وتكون اللسانيات بهذا المعنى «منهجا» يشكل جزءا من المعرفة الإنسانية في فهم وتحليل الظواهر المحيطة بالإنسان (وخاصة ما يتعلق بالسلوك البشري).

في الزاوية الأولى يواجه «المحلل الأدبي» اللغة في تمظهراتها المتعددة :

ـ الصوت : الإيقاع (أو ما يدرج بشكل عام تحت اسم العروض والبنية الإيقاعية).

ـ التركيب : دراسة المكونات والعلاقة بينها (أي دراسة الجملة).

ـ الدلالة : دراسة معاني الجمل ودلالتها.

ـ البلاغة : (مجاز استعارة / كناية / ثورية)...

وطبعا هناك الجوانب الفنية التي يمكن التوسل إليها من خلال «اللغة» ويتعلق الأمر بالصورة الفنية الخ...

في الزاوية الثانية، وانطلاقا من استقراء سريع للمنهج اللساني المتبع في تحليل لغة النص (والنص ككل) يتبين أن هناك ميلا بالغا (بل مبالغا فيه) نحو الاستفادة من المنهج اللساني البنيوي الذي يستمد أصوله من اللسانيات الوصفية (سوسور وأتباعه، وما تفرع عن مدرسته (بارث / كريماس...) والواقع أنه لا يمكن دائما الفصل بين الزاويتين: إنهما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة ذلك أن النظرة المتبعة في الزاوية الأولى تقوم على تفكيك الجوانب المتشابكة في الظاهرة اللغوية وفقا لمقتضيات «فرضية» المستويات التي نادت بها اللسانيات العامة في إطارها الوصفي أي اعتبار اللغة تشكلا من مستويات تراتبية.

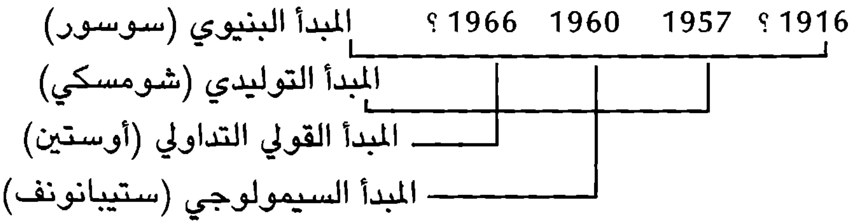
هذا التعامل مع اللسانيات الوصفية بجهازها المفاهيمي وخلفياتها الوضعية لم يعد ما يبرر الارتباط الكلي به والعمل وفق خططه وتصوراته. كما أن ربط «النظرية اللسانية» أو «اللسانيات» بالتصور البنيوي ـ وحده ـ فيه كثير من الجهل بواقع البحث اللساني المعاصر وما وصل إليه من نتائج في فهم تركيب ودلالة وتداول اللغة. من هذه الملاحظة التي تكشف عن نفسها من خلال متابعة سريعة لتعامل محللي النصوص الأدبية مع

«اللسانيات» في جانبها العام والخاص يتبين لنا أن إسقاط عيوب المنهج البنيوي على «اللسانيات» فيه كثير من الخلط والتعتيم اللذين يجب توضيحهما وذلك قصد خلق علاقة جديدة كما وكيفا - بين اللسانيات ومناهج تحليل النص الأدبي. وتوضيحا لهذا الخلط يجدر بنا أن ننبه إلى أن البحث في اللغة تركيبا ودلالة قد عرف تطورا كبيرا منذ سوسور وهو تطور أصبح من المستحيل معه الحديث عن كل تفاصيل وجزئيات النظريات اللسانية. وتجاوزا لكل دقة صارمة وتفاصيل جزئية (نظرا لضيق المقام) يمكن القول بأن هناك أربعة تصورات رئيسية في اللسانيات الحديثة يخضع كل منها لمبدأ رئيسي ومركزي وهذه المبادىء هي:

المبدأ البنيوي / المبدأ التوليدي / المبدأ السيميولوجي / المبدأ القولي / التداولي.

وقد يتفرع عن المبدأ الواحد اتجاهات متعددة تصب كلها في نفس المبدإ كما هو معروف بالنسبة للمبدإ البنيوي. كما أن هذه المبادىء تتداخل زمانيا وتتعايش فيما بينها، كما تتداخل سلبا وإيجابا وبالأخص على مستوى المفاهيم.

ويوضح الرسم التالي التداخل الزمني الحاصل بين هذه المبادىء الكبرى في اللسانيات الحديثة.



والواقع أن تعامل الثقافة العربية مع اللسانيات يكاد ينحصر عموما في المبدأ اللساني البنيوي ولا يتعداه إلا نادرا.

وتكميلا لرفع الالتباس والخلط الذي أشرنا إليه وحرصا على علاقة جيدة «وواقعية» مع مناهج التحليل الأدبي نشير إلى أنه :

ـ ليست هناك لسانية واحدة... وإنما هناك لسانيات متعددة حتى داخل المبدإ الواحد فهناك لسانيات بنيوية متعددة وتوليدية متعددة وتداولية متنوعة سواء تعلق الأمر بالعمل داخل نفس النموذج النظري أو من خلال نماذج متعددة.

«من هنا ينبغي الفصل بين اللسانيات كعلم» واللسانيات كمنهج. ومن الخطأ أن نعتبر أن كل اللسانيات تساوي البنيوية أو أن كل ما هو بنيوي هو اللسانيات.

من هنا أيضا ينبغي العمل على إيجاد أرضية لسانية حقيقية ينطلق منها كل متعامل مع اللسانيات في تحليل النص الأدبي... تأخذ منطلقاتها مما وصلت إليه اللسانيات المعاصرة. في فهم «اللغة». باعتبارها تجاوزا صريحا لمكتسبات «اللسانيات البنيوية» التي باتت غير كافية في ضوء ما وصلت إليه الأبحاث اللسانية المعاصرة. وهو ما سنعمل على توضيحه في الفقرات التالية.

3 ـ المنهج البنيوي وقصوره في تحليل تركيب اللغة ودلالتها.

ـ مفهوم البنية : أبعاده وحدوده.

من المعروف أن التحليل الأدبي ينطلق من اعتبار لغة النص «بنية» قائمة بذاتها تخضع في تحليلها التركيبي والدلالي لقانون العلاقات الداخلية. ان تطبيق مفهوم البنية يلزم الباحث اعتبار لغة النص نسقا مغلقا مستقلا عن كل العوامل الخارجية. إن البنية هنا تعرف ما يسميه بياجي Piaget «بالضبط الذاتي» Autoréglage أي أنها تسيِّر نفسها بنفسها وفق القوانين الداخلية التي هي «العلاقات» بنوعيها التركيبية والاستبدالية هذا الطرح - كما نعلم ـ له خلفية فكرية مرجعها الفلسفة الوضعية وهو إقصاء الذات وإبعادها عن الظاهرة المدروسة حتى ولو كانت هذه الذات هي الموضوع. هذا التصور «الوضعي» يمكن مبدئيا قبوله في مجالات محددة كالرياضيات والبيولوجيا والكيمياء مثلا. غير أنه في نظرنا لا يمكن الاعتماد عليه كليا فيما يخص تحليل «لغة النص». ان المحلل عندما يعالج «اللغة» سواء «العادية» منها أو «الفنية» لا يتعامل مع شبكة من الوحدات الموجودة اعتباطيا وإنما تقتضي كل لغة «إرثا» مشتركا من التصورات والتخيلات

المحيطة بهذه الكلمة أو تلك. عندما نحلل «لغة» نص أدبي بالاعتماد على البنية وحدها ومن خلال العلاقات فقط نقصي شيئاً أساسياً في اللغة نفسها ألا وهي التضمنات والاقتضاءات المشتركة بين المبدع والمتلقي. لو كنا بصدد تحليل قصيدة لمحمود درويش مثلا ومررت بكلمات مثل «فلسطين» ـ «وطن» ـ «مخيم». فلا تكفي معرفة القيمة التي تحتلها هذه الوحدات في التركيب داخل النص ولا عدد تواردها في النص بالقياس إلى كلمات أخرى، كما لا تفيد الطبيعة المقولية (صفة / اسم / حرف / فعل) لهذه الوحدة أو تلك... وإنما أحتاج وبالضرورة إلى حمولات ثقافية أخرى مشحونة ذاتيا وموضوعيا تصاحب هذه المفردات التي يعطيها المبدع / المتلقي إحالات خاصة بها انطلاقا من الإرث اللغوي المشترك بينهما وعلى أساسه يتم التواصل اللغوي. من هنا تتدخل الإيحاءات (المعاني الثوان) والتضمنات والعرف الثقافي والتاريخ.. أي باختصار تلك الشبكة من العلاقات السوسيوثقافية / التي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهلها تحت قيد (البنية المجردة) أو لأنها معطيات ذاتية... إذ حقيقة لغة النص أنها «ذات وموضوع» ـ وسواء كنا قراءا «للنص الأدبي» أو محللين له ـ فإن كل كلمة من كلماته ستخلف في تصورنا أو في تأويلنا شعوريا أو لا شعوريا شبكة أخرى من الدلالات. لسنا هنا أمام سقوط مجاني في النفسانية أو الاستدعائية المطلقة بل أمام ما يمكن أن نطلق عليه المؤشرات التداولية الغائبة / الحاضرة في معنى قريب من تصور كريستفا للتناص. إن التناص بالنسبة لنا لا ينحصر في نص المبدع ولكنه يتمظهر أيضا في عملية تحليل / قراءة لغة النص. في رأينا يَحْمِلُ كُلُّ محلل / قارىء معطيات خارجة عن النص نفسه تستدعيها كل كلمة من كلمات النص والتي بدونها لا يتم الفهم الملائم والتام. إن التناص الذي نؤكد عليه «تناص تداولي» انطلاقا من أن البنية بمفردها ومن خلال العلاقات لا تساعد علي فهم «لغة النص» كما سنرى بالتفصيل فيما بعد.

ـ اعتباطية «فكرة المستويات».

يعتمد كثير من المحللين في معالجتهم للجانب التركيبي للغة النص على مبدإ مركزي في اللسانيات الوصفية من خلال عملية تجزيئية لتركيب اللغة

أي بتحليل الجمل إلى ما يعرف «بالمكونات المباشرة» أي تحليل الجملة إلى المكونات المباشرة الأولى ثم تحليل هذه المكونات إلى مكونات مباشرة ثانية ثم تحليل هذه الأخيرة إلى مكونات ثالثة وهكذا إلى أن نصل إلى أصغر وحدة تركيبية وهي الصرفة morphème باعتبارها أصغر وحدة دالة (تحمل دلالة) وقد يفضل البعض عن هذا التحليل التوزيعي التحليل الوظيفي المعروف بالتمفصل المزدوج La double articulation الذي وضعه أندري مارتني. أي تحليل الخطاب إلى مستويين :

مستوى التمفصل الأول وفيه يحلل القول (الجملة) إلى الوحدات المتتابعة الدالة أي ما يسمى بالمونيمات monemes

وعدت / ن / ي / أل / عاصفة / بـ / نبيذ / و / بـ / أقواس / قزح /

مستوى التمفصل الثاني وفيه تحلل المونيمات إلى وحدات صغرى ليس لها دلالة وهي ما يطلق عليه الفونيمات Phonèmes

و / ـ / ع / ـ / د / ـ / تْ / نِ / ي / ـ حركة الحرف.

قد نجد من يعكس الطريقة فيبدأ بوحدات المستوى الثاني فوحدات المستوى الأول. هذا الطرح وما يتطلبه من تعامل تفكيكي مع «اللغة» عبر مستويات اصطناعية ومستقلة لم يعد يفيد كثيرا بالإضافة إلى أنها تعرضت لكثير من النقد.

لقد أكدت «وظيفية لندن» التي تأخذ منابعها من أعمال مالينوفسكي وكما صاغها فورث وهاليدي حاليا، أكدت هذه المدرسة ـ خاصة عند فورث أن اللغة ظاهرة إنسانية وأنها أهم نشاط سيميائي عند الإنسان وأن كل نظرة تجزيئية لهذا النشاط يفقده طابعه الخاص وهو إنسانيته ويعزله عن باقي الأنشطة اليومية عند الإنسان. هذه النظرة التجزيئية ـ التي يطبقها البنيويون الأميركان ـ في رأي فورث ـ نظرة ناقصة لا تمكن من إعطاء صورة صحيحة عن اللغة إن فكرة المستويات ناقصة ـ إن لم نقل نحن اعتباطية ـ لأن معنى وحدة لغوية ما (فونيم صرفة ـ مكون ـ جملة) هو الدور (الوظيفة) الذي تلعبه هذه الوحدة في المستوى الأعلى... فليس

هناك مستوى صوتي / إيقاعي صرفي / تركيبي / دلالي / ... بل كل ما هناك تسايقات متسلسلة contextualisation أي سياق في سياق أو مستوى داخل مستوي.

4 ـ بعض الأفكار اللسانية في مجال فهم طبيعة اللغة البشرية

على مستوى التركيب:

بينت أعمال النحو التوليدي بزعامة تشومسكي أن اللسانيات الوصفية (توزيعية بالأساس) قاصرة على تفسير البنيات التركيبية للغات. هذا القصور يتجلى على الأقل في الظواهر التالية:

ـ **الدوال المتقطعة** (أو المكونات المتقطعة).

ـ **العلاقة بين الجمل** (أي بين النفي / والإخبار وبين المبني للمعلوم والمبني للمجهول بالجملة ما يطلق عليه معاني الجملة (Le type de phrase)

ـ **الالتباس.** وهو أن تكون الجملة قابلة لأكثر من قراءة دلالية. هذه الظواهر التي نجدها في كل لغة (عادية / فنية) لا يمكن تفسيرها بالاعتماد على محور التوزيع وحده كأن نقول بأن قيمة هذه الوحدة تركيبا مرتبطة بما قبلها وبما بعدها.

تشومسكي وغير تشومسكي (طنيير مثلا) بينا أن هناك تمييزا وفرقا بين الترتيب البنيوي العميق والترتيب الخطي السطحي. أو ما يطلق عليه عند تشومسكي «بنية سطحية» / «بنية عميقة». يرى طنيير «أن الكلام بلغة معينة يعني تحويل الترتيب البنيوي إلى ترتيب خطي وأن فهم لغة ما يعني تحويل الترتيب الخطي إلى ترتيب بنيوي».

إن عدم كفاية اللسانيات الوصفية في تفسير الظواهر التركيبية المشار إليها (وغيرها) يرجع بالأساس إلى أن البنيويين يتعاملون في تحليلهم لتركيب اللغة مع ما هو سطحي وما هو ظاهر فقط أي يقتصرون على البنية السطحية أو الترتيب الخطي، متجاهلين شيئا اسمه التحويل بمفهومه التوليدي. وقاعد التحويل في اللغة هي التي تربط بين البنية العميقة والبنية السطحية. مفهوم التحويل كما هو معلوم يجسد الابداع اللغوي عند كل فرد متكلم. هذا الفهم الجديد لتراكيب اللغة ليس جديدا في الحقل اللساني فهو

يعود إلى نهاية الخمسينات وبالضبط إلى 1957، مما يجعلنا نستغرب ونتأسف لاستمرار كثير من الباحثين المحللين في توظيف مقولات لسانية وصفية بينت التجارب أنها قاصرة وغير كافية ويتجاهل الباحثون العرب إلا نادرا - معطيات النحو التوليدي في تحليل تركيب اللغة. وجدت بعض الإشارات إلى تشومسكي عند «كمال أبوديب» وهو يستخدم من الجهاز المفاهيمي للنظرية التوليدية مفهوم «الشجرة». لكن الشجرة أو تشجير النص - ليست سوى أداة توضيحية وليست هي كل شيء في النحو التوليدي التشومسكاوي.

قد يقول البعض وما علاقة المحلل الأدبي بقضايا لغوية محضة؟ أجيب قائلا: فيما يتعلق بالنحو التوليدي لم يعد الأمر يقف عند حدود تحليل تركيب اللغة العادية، وذلك لسببين :

* لا فرق بين تركيب اللغة العادية وتركيب لغة النص. قوانين الأولى هي قوانين الثانية إن النص الأدبي «حدث لغوي».

فكلا اللغتين تخضع لنفس القدرة، طبعا مع بعض الضرورات التي تتميز بها اللغة الفنية.

* النحو التوليدي لم يعد اليوم نظرية للغة العادية. بل هناك اليوم ما يسمى بالشعرية التوليدية [أشير إلى العدد الخاص من مجلة Langages رقم 51. في الموضوع بالإضافة إلى بعض المقالات المنشورة هنا وهناك. والشعرية التوليدية تيار يعالج النص الأدبي انطلاقا من مفاهيم وأدوات تشومسكي]. وأهم من يمثل هذا الاتجاه هو Teun Van Dick

- على المستوى الدلالي.

عندما يتعلق الأمر بالتحليل الدلالي للغة النص أو للنص ككل نجد أنفسنا أمام كثير من الأمور والقضايا التي لا يمكن أن نشير إليها كلها نظرا لضيق المقام ولذلك سأكتفي بالإشارة إلى ما هو أهم. من المعلوم أن المحلل البنيوي ينظر إلى الدلالة (إن هو نظر إليها) لدراسة :

- معاني الجملة ودلالتها. (نميز هنا بين sens / signification)
- لتحديد المحاور أو الحقول الدلالية.

نلاحظ أن ما يقوم به المحلل هنا لا يتعدى مفهوم المحور الاستبدالي أو «المحور الدلالي» وهو عبارة عن جمع الوحدات اللغوية المتمحورة حول موضوعات أو «تيمات» كما يفضل البعض أن يقول.

والواقع أن اقتصار التحليل على هذا المحور لا يعدو أن يكون في نهاية التحليل إعادة تنظيم «إعادة الدلالة» على مستوى «الجدول» أي ترتيباً لما هو موجود طبعا إن البنيويين «منطقيون» مع الأطروحة القائلة بأن تحليل النص هو الهدم / وإعادة البناء.

لكن هذا التعامل مع دلالة النص (الدلالة اللغوية بالأساس) لا يعد كافيا ولا مقبولا في بعده النظري والتطبيقي (لقد تحدثنا منذ قليل عن حدود مفهوم البنية) لأنه يعتبر «الدلالة أو التأويل» انطلاقا من تصور ثابت لدلالة اللغة أقل ما يقال عنه أنه ساذج وحدسي وهو مرتبط بوظيفة اللغة نفسها أي أنها أداة للتعبير عن أفكار أو أداة للتواصل كما يصور ذلك «نموذج ياكبسون» في إطار ما يعرف بنموذج الوظائف. نحن لا ننكر أن الوظيفة المركزية للغة هي التواصل (في إطار ما تحمله البنية اللغوية من دلالات وبفضل ما تثيره من دلالات). لكن الذي نرفضه أو تتجاوزه الدراسات اللسانية هو كون البنية التواصلية بنية ثابتة قابلة للعزل عن الإطار والمقام الذي قيلت فيه وخارج كل العلاقات الموضوعية والذاتية التي تجمع بين المتخاطبين. أن فكرة الحقول الدلالية لا تضيف شيئا جديدا في فهم دلالة لغة النص. كما أنها تقدم البنية الدلالية في شكل ثابت كما ذكرنا. ولقد بينت أعمال النظرية المسماة بـ«الانتنوميتودولوجيا» كما نجدها عند Ciccourel ضرورة مثلا ربط الدلالة بالبنية التفاعلية داخل المجتمع.

في هذا الصدد أيضا تنبغي الإشارة إلى أعمال اللسانيين التشكيين المعروفة بالوظيفية الجديدة أو «البعد الوظيفي للقول» أو براك الجديدة التي تؤكد في مجملها على حركية التواصل Dynamisme de la communication تنطلق أعمال الوظيفية الجديدة من بعض الاعتبارات النظرية نذكر بأهمها:

أ) «إن الجملة فعل لغوي يعتبر بمثابة موقف تجاه واقع معين». وهو: تعريف Svoboda نقله عنه Vachek

ب) التواصل اللغوي ديناميكية

لنتأمل الفكرة الثانية.

إن التواصل في لحظة معينـة ليس شيئا ثابتا (كما يـوحى بذلك تصور جاكبسـون) إنما هـو حركة وديناميكية مستمـرة، مما يجعل اللغة تحمل في طياتها (بنياتها تركيبا /دلاليا) آثارا واضحا لهذه الحركية. إن الجملة تنقل تجارب المتكلمين. وهي تجارب تكون في كل مرة جديدة وتتموضع بالقياس إلى التجارب القـديمة أو المعـروفة أو التي يمكن إدراكهـا بسـهولـة في إطار العلاقة التي تجمع بين السامع والمتكلم في لحظة تواصلية محددة. ومن هنا فإن كل تحليل للجملـة يجب أن يبحث في مقدار القيمـة الـديناميكيـة التي تسـاهم بها كل جملـة في عملية التـواصل. وبـالتـالي فإن التحليل يجب أن يحدد بالقيـاس إلى هذه الدينـاميكية التي تتحقق عبر البنية اللغـوية بشكل غير متسـاو وغير مستقـر. وعليه فإن جملـة لها بنيـة: (ف + فـا + مف) تتـوفر على دينـاميكيـة ضعيفة أو محايـدة على عكس الجمل التي تبتـدئ ببعض الأدوات لتقوية الخبر أو أسـاليب التقديم والتأخير أو أسلوب ضمير الشأن. وتـرفض الوظيفية الجديـدة التقسيم المنطقي للجملـة كما نجده في الأنحـاء التقليديـة أو عند البنيـويين الشكليين أي تحليل الجملة إلى مسنـد ومسند إليـه وانطلاقـا من مبـدإ الديناميكيـة التواصليـة تقسم «الـوظيفية الجديدة» الجملة إلى مقولتين وظيفيتين هما: المحور Topic والتعليق Comment.

فالمحور (نقطـة الابتداء / أساس الكلام) وهـو الجزء الأساس من بنية الجملة الذي يعبر عن «خبر» information يكون معلوما لدى السامع في مقام تواصلي محدد، أي أن الجملة تبدأ بما هو معروف عند السامع.

أما التعليق فهـو الجزء من الجملة الذي يحمل معلـومات جديـدة حول المحور أي التجربة التي تنقلها الجملة انطـلاقا من مقام تواصلي معين الأمر الذي يسـاهم في تطويـر الخطاب. وكلما كـانت مساهمة عنصر مـا في «نمو الخبر» أو «جدته» كلما كـانت درجة ديناميكية الجملـة أقوى. بذلك تصبح فكرة الـديناميكيـة أساسا لتنظيـم الجملة (تركيبيـا / دلاليا) وبـواسطتها يمكننا أن نضع درجات سلمية «لقيم الأخبار» التي يمكن أن تسند للعناصر المكونـة للجملة. بيد أن العـلاقة والترتيب بين المحور والتعليق ليست ثـابتة

كما لا يمكن تحديدها انطلاقا من الطبيعة الصرفية التركيبية أو الدلالية للوحدات المكونة للجملة كما يفعل النحو القديم والنحو البنيوي - وإنما انطلاقا من الوظيفة التي يسندها المتكلم لوحدات القول تبعا للتغيرات الطارئة في المقام التواصلي قصد تحقيق درجة معينة من الديناميكية ففي الجمل الأخبارية مثلا نجد المتكلم ينطلق في كلامه من ذكر أساس الكلام (المحور) ثم يتجه نحو (التعليق) أي يبدأ بالمعلوم ويتجه نحو الجديد. أما في الجمل الاستفهامية أو التعجبية وكل ما يدل على انفعال المتكلم فإن الترتيب يكون عكسيا أي التعليق ثم المحور.

جاء / محمد ←—— / أجاء / محمد؟

معلوم /جديد ←—— جديد /معلوم

زير هو المنطلق

معلوم + معلوم

جديد

(عن طريق الربط بين معلومين)

- الفينومينولوجيا اللسانية : جون أوستين.

من منطلق آخر هو الفلسفة التحليلية للغة العادية توصل بعض الباحثين إلى نفس النتيجة حول ديناميكية اللغة، رافضين اعتبار اللغة أداة للتواصل بمفهوم علماء الأخبار (كما يجسده نموذج ياكبسون) لأنه تصور واقعي جدا يصل درجة الواقعية الساذجة. لقد كشفت الفلسفة التحليلية» في الستينات عن الوجه الآخر للدلالة اللغوية أو الوجه الضمني للغة. فالأقوال اللغوية ليست متساوية في التواصل بل «إن من القول ما يمكن أن يصبح فعلا». بمجرد النطق به كما أن دلالة القول ليست هي الدلالة الحرفية وقد يعني القول ضمنيا ما لا يعني سطحيا. في الحالة الأولى جاء التمييز المشهور الذي وضعه أحد أقطاب هذه المدرسة وهو «أوستين» بين جمل «المعاينة / وجمل الإنجاز». فالأولى تصاحب بالفعل بغض النظر عن قيمة الصدق أو الكذب، بحيث يتم الإنجاز بمجرد قول الجملة. لنقارن بين:

وصل القطار / ألتزم بالحضور

سقط المطر / أعلن افتتاح الندوة

إن هناك فرقا كبيرا بين النوعين من الجمل. وهذا الفرق لا يمكن إدراكه من دراسة تجزيئية للوحدات المكونة للجملة. إن البحث عن «القول / الفعل» هو التوجه الذي يعطيه أوستين لتفكيره الفلسفي حول اللغة وهو الذي نجده في العوان الشهير How to do things with words كيف نفعل الأشياء بالكلمات العنوان الفرنسي "quand dire c'est faire"

كما كشف أوستين أيضا عما أصبح معروفا تحت اسم القوة الانجازية force illocutionnaire ومعنى ذلك أن الجملة قد تكون إثباتية لكنها تتوفر ضمنيا على قيمة أو قوة إنجازية أخرى، والمقصود أيضا بالقوة الانجازية: القصد الذي ينوي المتكلم أن يعطيه لخطابه من خلال عملية الإنجاز.

فالقول من خلال عملية الإنجاز إما خبر أو وعد أو نصيحة أو استفهام أو أمر أو طلب أو أي شيء آخر حسب معطيات المقام ودلالة القصد. وهكذا يميز أوستين بين فعل الكلام Acte locutionnaire وفعل التعبير A. illocutionnaire وفعل التأثير A. Perlocutionnaire وهو الفعل اللغوي الضمني الذي يهدف إلى خلق وإحداث تأثير معين في نفس السامع انطلاقا من القول نفسه. ويكون المتلقي على علم صريح بهذه الأمور الضمنية أو لنقل بهذه القوة التعبيرية من خلال إنجاز القول نفسه وبالتالي فلا مجال لأي سوء فهم.

مثال بسيط:

شخصان أ / ب كانا متفقين على موعد

أ يصل متأخرا. ب ـ يمكنه أن يقول لـ أ. كم في الساعة ؟

ب. قام في الحقيقة بفعلين لغويين متميزين.

ـ منه جهة ـ سؤال : وهو فعل تعبيري يوجد في القول نقسه.

ـ من جهة ثانية هناك إحْراج مباشر (أو التنديد بالتأخر) بطريقة لغوية غير مباشرة. وهو فعل تأثيري. ويتم بواسطة إنجاز القول في مقام تواصلي محدد.

لقد كان هم المدرسة التحليلية هو تحليل الطرق التي تستعمل بها دلالة اللغة ولذلك رفضت اعتبار المعنى شيئا جزئيا أو مستقلا عن الإطار الذي تستعمل فيه اللغة. ولنا أن نذكر بالمقولة التي رفعتها المدرسة كشعار: إن

المعنى هو الاستعمال» (من وضع الفيلسوف فتجنشتين) هذا الكلام يؤدي بنا إلى أن دلالة الكلمة أو الجملة لا يمكن تحديدها مطلقا. وهذا يعني أنه من العبث أن نسأل عن معنى الألفاظ (ناهيك عن ترتيب الدلالة كما يفعل البنيويون). بل يجب أن نبحث عن هذه الدلالة من خلال الاستعمال الفعلي لهذه الألفاظ في مقام تواصلي محدد. هذا الكلام يعني أيضا أن للغة عدة وظائف لا يمكن حصرها كما فعل جاكبسون في نموذجه. هذا التصور الجديد في التعامل مع دلالة اللغة وحقيقة استعمالها جعل أوستين يفضل استعمال مصطلح الفينومينولوجيا اللسانية بدلا من «المنهج التحليلي»

اللغة كأفعال خطاب غير مباشرة:.. جون سورل.

تكملة لما جاء به أوستين بين سورل أن استعمال اللغة يمكن رده إلى خمس طرق عامة أو مقولات عامة لما يطلق عليه أفعال الخطاب. وهي:

- الفعل الاثباتي A. Assertif وبه نقول للسامع كيف هي الأشياء.
- الفعل التوجيهي A. Directif ونحاول من خلاله أن يجعل الآخرين يفعلون أشياء ما.
- الفعل الوعدي A. Promissif وفيه نلتزم فعل بعض الأشياء.
- الفعل التعبيري A. Expressif ونعبر بواسطته عن عواطفنا ومواقفنا.
- الفعل الإخباري A. déclaratif أن يؤدي من خلال أقوالنا إلى تغْييرات في العالم.

كما يميز سورل بين ما يسمى بأفعال الكلام المباشرة وأفعال الكلام غير المباشرة. لنتأمل الجملة:

- هل يمكنك أن تغلق النافذة ؟ دلالتها سطحيا هو الاستفهام لكن في العمق (أي الفعل اللغوي غير المباشر) فهي أمر.
- الأفعال غير المباشرة لها طبيعة اجتماعية. فهي مثل مختلف أنواع اللعب لها قواعدها ولا يمكن فهمها خارج المؤسسة الاجتماعية.

الجوانب التداولية في اللغة :

إن اعتبار هذا الجانب الأساسي (الفعلي) في اللغة سيغني ولاشك البحث الأدبي في تعامله مع لغة النص من حيث إنها لغة تتداول بين مبدع /

ومتلقي. هذا الجانب هو ما يطلق عليه البعد التداولي. انطلاقا من التقسيم الثلاثي للحيز السيمائي «تركيب» / «دلالة» / «تداول كما وضعه في الثلاثينات شارل موريس : والتداولية هي العلاقة التي تربط الجمل دلاليا بمستعملي اللغة.

ان «المشروع التداولي» وما يندرج تحته من توجهات (نظرية القول / تحليل الخطاب). هو محاولة جريئة لتجاوز دلالة العلامة / ذلك قصد الوصول إلى «دلالة الحديث» أي كل ما يتعلق بتحديد شروط وطرق إنتاج القول.

وهذا يدعونا أيضا إلى أن ننبه إلى التمييز الذي يضعه التداوليون بين حقلين من الدراسة الدلالية:

- الدلالة الإخبارية / التي تهتم بالمعنى الحرفي وحيث إن دلالة الجملة هي دلالة مجموعة العلامات المكونة لهذه الجملة.

- الدلالة القصدية : ويتعلق الأمر بدراسة الحافز ودلالته من وراء عملية الحديث. ويجدر بنا أن نشير إلى ضرورة إزالة التباس يرد عند كثير من الباحثين / الذين يعتقدون أن الدراسة التداولية - القصدية بالخصوص - مرتبطة باستعمال اللغة في العالم الخارجي أي بما هو خارج عن المنظومة اللغوية. هذا نوع من التداول لكنه ليس هو السائد بل هناك ما يطلق عليه «التداول المدمج» أي بعض القيم القصدية المتضمنة في معنى القول نفسه وليس خارج القول». «إن وصف معنى القول هو وصف للمقاصد التي يقدمها هذا القول باعتبارها حفزت عملية التحديث».

إننا عندما نتواصل باللغة (عادية أو فنية) فإننا نعني أشياء أخرى غير المعنى الحرفي هذه الملاحظة تنطبق أيضا على ما يجعل من اللغة فنا ونعني بذلك المظاهر البلاغية (مجاز / كناية...) حيث لها دلالات غير الدلالة الحرفية. ولا يقتصر الجانب التداولي في اللغة على وجود أفعال الخطاب التي أشار إليها أوستين إنما هناك ظواهر تداولية أخرى تبين فقر التحليل الدلالي البنيوي للغة وقصوره في فهم حقيقتها. هناك مؤشرات تداولية أخرى يمكن أن نقول بأنها موضوع الساعة منذ السبعينات بين اللسانيين والفلاسفة والمناطقة واختصاصيين آخرين. يتعلق الأمر بالمقولات التداولية مثل.

«البؤرة / الاقتضاء / الذيل / المحور ...الخ وأخيرا «الاستلزام الخطابي» كمبدأ أساسي تقوم عليه دلالة اللغة كما وضعه بول كرايس في إطار ما يسمى بمسلمات الحوار. أو على الأصح «منطق التحاور». حيث يربط كرايس شروط نجاح دلالة القول المحتوى على أفعال خطاب غير مباشرة بأن السامع مدعو إلى أن يرى فيما يعبر عنه وإن كان غير ملائم في حد ذاته أشاره إلى فعل لغوي آخر يكون هذه المرة ملائما.

هذه الظاهرة هي ما أصبح يطلق عنه اليوم بالاستلزام الخطابي implication discursive .

لماذا نؤكد على هذه الظواهر ؟

يبدو أنه من المفيد محاولة معرفة ماذا ستعطي «مثلا مسلمات الحوار الكرايسية» إذا ما طبقت على لغة النص الأدبي. ما هو الاستلزام الحواري الذي قد تحمله قصيدة ما؟ أما في القصة والرواية المسرح فاعتقد أن المسألة أبسط لأنها تتوفر على لغة قريبة من اللغة العادية.

لهذا وإذا كان فهمي «المتواضع» صحيحا لما أطالع بين الحين والآخر حول الأدب بأنواعه فإني ألمس تأكيدا صريحا على أن الأدب «بواسطة اللغة» يدخل أو يجب أن يدخل في حوار مع الملتقى... أي أن هناك تفاعلا بين المبدع والقارىء / المحلل. هذا التفاعل لا يمكن الوصول إلى ماهيته دون الاعتماد على هذه الدراسات الحديثة في فهم دلالة اللغة. الأمر الذي يمكننا من الكشف عن الفعالية والحركية التي تحملها لغة النص ويساعد أيضا على فهم النص فهما حقيقيا يتفق والهدف الذي يوجد من أجله كل أدب أدب.

5- **ماهي السمات التي تطبع الأبحاث العربية لأدبية** : التي تستعير أدواتها الاجرائية من البحث اللساني؟ يمكن القول إجمالا بأن هذه السمات تتلخص فيما يلي:

- ارتباك واضح في التعامل مع المفاهيم اللسانية، حيث غالبا ما نلاحظ خلطا كبيرا في بعض المفاهيم حتى الأولية منها في البحث اللساني. من ذلك

عدم تحديـد الفـروق ـ رغم وجـودها ـ بيــن. علامة / رمـز / إشارة / إيقونة. استعمال كلمة «العلاقـة» «ونسق» بمعنى عام جدا دون أي تحديد دقيق.

ـ الطابع الانتقائي : أي أخذ المفاهيم من أنساق نظرية متعددة قد تصل حد التناقض كالجمع بين البنية والقصـدية مثلا أو الجمع بين البنية والمقام (كمال أيوديب مثلا في جدلية الخفاء والتجلى). ونؤكد أن المفهوم بناء نظري يشكل جـزءا من المنهج أو النظريـة وكل عـزل له يـؤدي إلى خلل في المنهج نفسه. إن المفهـوم في الأدبيات العربية يـؤخذ كحقيقة بسيطـة بينما هو في جوهـره جزء من إشكـالية معقـدة. كما أن الاستغلال أو توظيـف مفاهيم معينة خارج إطارها الأصـلي يفترض تصـورا إبستمولوجيا لهذا الاستغلال الجديد فـامتداد مفهوم بطـريقة غير مضبـوطة يمكنه أن يتحـول إلى عائق معرفي.

ـ تفتقر البحوث الأدبية إلى الصرامة المنهجية التي يجب أن تتوفر في كل عمل دقيق. ومـرد هـذه السمـة إلى إغفـال منـاهج التحليل الأدبي «للغـة الواصفة» métalangage إذ ليس هنـاك منهج بـدون لغـة واصفـة وإلا فإن الحديث سيكـون ملبسا لاختـلاط دلالة لغـة الـوصف باللغـة الموصوفـة. فالمنهج اللساني يتوفر على نسق صوري يتشكل أساسا من اللغة الرياضية ـ المنطقيـة. ومن هنا يتعـامل المحللون مع لغـة النص بكثير من التجاوز / (التساهل اللغوي).

ـ تبدو الأبحاث الأدبية العربية غير مواكبة لنتائج الأبحاث اللسانية وما تقدمه من تصورات جـديدة في تحليلها للغة العادية تـركيبا ودلالة وتداولا. تبقى الأبحاث العربية دون المستوى الحالي للبحث اللساني مقتصرة على ما أصبح الآن متجاوزا في الثقافة الغربية نفسها.

وواضح أن هذه السمات لها مـا يبررها ذاتيـا وموضـوعيا في الثقـافة العربية.

لقد تـوخينا في هذا البحث أن نبين أن منـاهج التحليل الأدبي قاصرة في تعاملها مع اللســانيات وأن هذه العلاقة تحتاج إلى مـراجعة جذرية إن على مستوى النظرية وإن على مستوى المنهج. إننا لا نبشر كما قلنا في بداية هذا

العرض بلسانية محددة ولكننا ندعوا إلى انفتاح حقيقي لمناهج تحليل النص الأدبي على «علـوم اللغـة» وليس على اللسانيـات وحـدهـا حتى تتمكن من استيعاب أحـد مكونـاتها الأساسية ألا وهـو المكون اللغـوي الذي لا يمكن للنص أن يقوم دون وجوده. ولقـد انطلقنا من ملاحظة بسيطـة مؤداها أن التصور السائـد حاليا في تحليـل لـغة النص ـ الأدبي ـ عنـدنـا ـ ليس هو التصور الأفضل ولا الأصح بـل أنه عـكس كـل ذلـك التصـور المتجـاوز منذ مـدة.

مصطفى غلفان
شعبة اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب ـ عين الشق ـ

الهوامش :

«ألقي هذا البحث في الندوة تحت عنوان ملاحظات حول لغة النص».

كما سبق لي نشر بحث مختصر لمجمـل هـذه الأفكـار في العـدد 3 من حوليات كلية الآداب 01 البيضاء سنة 1986.

2 ـ 2 المبدأ السيميولوجي :

هذا التصور في اللسانيات غير معروف لدى جميع الباحثين وذلك راجع لأسباب لغوية محضـة فاللسانيون لا يقرأون إلا ما يكتـب بالانجليزية أو الألمانية أمـا ما يكتب بـالروسية فـلا يعرف عنه إلا القليـل جدا. ومع ذلك ومن خلال ما نشر أخيرا بالفرنسية حول هذه اللسانيات السوفياتية يتبين أن هناك تيارا قائما بذاته ويمتاز بكثير من الخصائص التي لا هي في المبدأ البنيـوي ولا في المبـدأ التـوليـدي. إن المبـدأ السيميـولـوجي أو الـوصـف السيميولوجي description Sémiologique كما يسميـه صـاحبـه Stépanov يحاول الحد من طغيان الشكلية جاعلا «النموذج» والأدوات الشكلية (منطق / رياضيـات) أدوات مساعدة للكشف عـن البنيات اللسانيـة وتفسيرها لا غايـة في حد ذاتها كما دأب على ذلك الأوروبيون (هيلمسليف) والأمـريكان (هاريس / شـومسكي) ويسعى Stépanov في تصـوره السيميولـوجي إلى

التوفيق بين المنهج التصنيفي والمنهج الافتراضي غير أنه ليس فقط عبارة عن نموذج «تـوفيقي» بين إيجابيات هذين المنهجين. ومن أفكاره الأسـاسـية أن تأويل الجملـة يجب أن يعتبر كإنجاز لمقـدرة الفرد المتكلم في إطار تـواصل اجتماعي. ويقــوم المبـدأ على فكــرتين أسـاسيتين نجــدهما في كل أعمال اللسـانيات الروسـية:

1 ـ إن اللغة هي حقيقة الفكر المباشر.

2 ـ إن اللغة في علاقة مباشرة مع المجتمع.

كما يوظف Stépanov كثيرا من المفاهيم الفكـرية التي يقوم عليهـا الفكر المادي التاريخي لمزيد من التفاصيل انظر :

- youri Stépanov : in
linguistique générale (Structures et Systèmes)
(recueil de textes traduits du russe)
(Edit. du Progrès. Moscou 1981).

مقاربة عاملية لمفهوم (النص) داخل الثقافة العربية الإسلامية

للأستاذ : محمد رقيد

ليس هــذا البحث إجابــة جــاهزة عــن مفهوم (النص)، كمعنى قــائم في المكون المعجمي الجمعي العربي، بما يحبل به من دلالات عــامة أو خاصـة. وليس كــذلك عرضــا تأويليــا تبريــريا لمشروعيــة تحققــه أو عدمهــا داخل المنظومة الثقــافية / المعرفية العربيــة الإسلامية. وإنما هو مقاربــة نظرية طامحة إلى كشفه كفكرة من حيـث مستوى (الدال)، أي كفكرة / دال تحكم آليات النظــر المنتجة له داخل هــذه المنظومــة، والكامنة وراء تشكلــه كبناء، والســامحة له بــالارتقــاء إلى مستــوى الجمعي المشترك، مــرسلا ومتلقيــا خضوعــا لشروط إمكان تاريخية / معــرفية موجهــة (فتح الجيم) بتصور معين ومؤسسة به في آن واحد.

يمكن القول مسلماتيا بأن الثقافة العربية الإسلامية هي ثقافة (النص)، وبــالتــالي فإن رؤيتهــا هي رؤيــة (نصيــة)، تتحــرك داخلــه وفي حــدوده وبإمكانــاته، في وعيها بالذات والعــالم. لذا، فمقاربة مفهــوم (النص) هو في نفس الوقت مقاربــة للنص ذاته، لأن هذا المفهوم هو النص ذاتــه موعى به من طرف الذات المنتجة والمتلقية، ومفكر فيه بواسطة وداخل خطابها الثقافي / المعــرفي، فيصبح المدلول دالا عنــدما يــرقى إلى مستوى الثــابت المؤسس لبنية الــدال، والدال علامــة على إمكانية قيام المدلــول. فتكون بذلك العــلاقة بينهما مبنيــة على أســاس التعليم (بــاعتبــار أن كليهما عــلامــة على الآخــر ومحيلا عليــه في نفس الوقت). وبناءاً على ذلــك، فإن نظرنا يقصى الــدلالة

الرائجة للثنائية المعروفة: (شكل / مضمون)، لاقتناعنا بعدم قدرتها على كشف المعنى العميق لمفهوم (النص)، ولعرقلتها النظرية في تحقيق هذا الهدف، بسبب مصادرتها على اعتبار (المضمون) عنصرا غير (الشكل)، كاعتبار الوصف مثلا، عرضا مضمونيا وليس مكونا من مكونات الشكل، أي طريقة لتشكيل البناء ذاته، ورؤية لصياغة النصوص، [فالوصف ليس دلالة وإنما هو النص ذاته مشكل برؤية بصرية للذات والأشياء والكون: فالنص الجاهلي مثلا استبصار وليس استنباطا ـ فقد كنا بحاجة إلى شاعر أعمى كالمعري لنستنبط نصيا].

كمدخل لهذا المبحث، نصوغ التساؤل النظري التالي: كيف نفسر قيام النص الشعري العربي القديم بالشكل اللغوي الفني الذي تحكم في العربي كذات لغوية / شعرية ووجه رؤيته إلى العالم في إنتاجه للمعنى؟ يطرح علينا التساؤل الانطلاق من المعطى التالي: وهو أن هناك نصين أساسين في الثقافة العربية الإسلامية: وهما النص القرآني أولا، ثم النص الشعري الجاهلي خاصة ثانيا. فإذا كان النص القرآني صادرا عن الذات الإلهية، باعتبار مادته لغة إلهية قرآنية، كنموذج لغوي مكتمل ومنغلق على مستوى (الدال) ومفتوح على مستوى (المدلول)، مما يمنح إمكانيات تأويل دلالي متسع ومتحول، أوجب تعدد القراءات له، تبعا لنوعية المتلقي تضمنات وفهما ومقصديات من جهة، وخضوعا لمقتضيات المقصديات الإلهية من جهة ثانية، مما جعله نصا متعاليا غير قابل للنسخ والتقليد، لأنه يمتلك ذاتيا خصائص لغوية إعجازية عامة لا تسمح بذلك قبليا ولا بعديا، ولكنه في نفس الوقت قابل لأن يستلهم لغويا وفنيا، لكونه حاضرا وراء كل أشكال الخطاب العربي الإسلامي كنص مركزي بتوليده لنصوص معرفية جديدة وإعادة تشكيله لنصوص سابقة على مستوى المدلول. فإن النص الشعري الجاهلي كمادة، قد اعتقد بـ(ديوانيته)كوعي ثقافي / تاريخي للذات العربية، كشفت عبره عن قدسية الفعل الشعري وسلطته الطقوسية في عالم أسست الكلمة الشعرية رؤاه الوجودية، حيث أصبحت سؤالا حول معنى (الأنا) مصيرا أو حلما، وحول (الآخر) بكل تجلياته القاسية المحققة والممكنة. والديوانية إنجاز نصي للوعي العربي الجاهلي الجمعي تشكيلا له وتمظهرا

له. فرؤية العربي الجاهلي وجهتها إمكانات الصياغة النصية الممكنة والمبنية عبر تاريخ طويل من الفعل الشعري، بارتقائها إلى مستوى المشترك: نموذجا نصيا أعلى، استلهمه الشاعر الجاهلي إنجازا كصورة محتملة تقريبية له، وقاربه الناقد الشعري تفكرا، ثم تنظيرا فيما بعد. والاقتراب من النموذج يسمح لأي إنجاز نصي شعري بأن يرقى درجات في سلمية النمذجة: معاقة تكتب بماء الذهب في الذاكرة الشعرية العربية، ومنقوشة كشكل تعبيري نقدي في المقدرة النقدية، ابتداءا من سوق عكاظ، إلى خراسان، فمدارس العرب الراهنة، وحيث كانت (عمودا) للشعر، رؤية فنية وحدودا نقدية، ومقاييس تعبيرية قديما، وتكون الآن، صراعا لأجل التملص من أوتاده تحديثا له ومنه في المرحلة الراهنة.

لذلك كله، يصبح المهم تفكرا في مفهوم النص، هو التساؤل أولا وأساسا في خصائص الصياغة النصية التي شكلت القول الشعري، والطريقة التي أنتجت بها النصوص، وعلاقة ذلك بالفضاء العربي كمكان مادي / اجتماعي / ثقافي.

فالنص الشعري الجاهلي هو في حد ذاته، من جهة أولى: نص لغوي يشكل أحد المستويات اللغوية (العربية) التي اعتمدها الفكر اللغوي، والنحوي خاصة، موضوعا له وصاغ لها نظريا ما يسمى بـ(النظرية العاملية) كنظرية أولى لنظريات أخرى، كالنظرية الصوتية والصرفية والدلالية: وذلك باعتبارها منطق هذا الفكر لهدف الكشف عن منطق (العربية) ووصف أشكالها النحوية وتفسير خصائصها العامة. وهو من جهة ثانية:

1 ـ معطى تجريبي حكم التصور النحوي نفسه بنيويا، خلال بنائه لتحاليله وقواعده / بما قدمه من خصائص صياغية عامة، أولها وأهمها الخصائص التركيبية للأشكال اللغوية سواء من حيث البناء أو من حيث المسافة التركيبية والدلالية. فالجملة المفيدة هي ما حققت شرطا الاكتمال التركيبي والدلالي (بتمام المعنى) و (تحقق الإفادة). وتحقيق الإفادة محكوم بالتصور اللغوي العربي للوظيفة اللغوية: التواصل. فلا تواصل بدون إفهام، ولا إفهام بدون فائدة، ولا فائدة بدون وضوح دلالي (اللا التباس)

وصحة نحوية (اللالحن) مما يقصى طاسمية الإنجاز: محكيا كان أو فنيا.

2 ـ شكلا ماديا قدم للفكر النحوي عدة أدوات للتحليل والاشتغال التقعيدي منها :

أ ـ فكرة ثنائية الوحدة الأساسية المستقلة هيكليا. فالوحدة الشعرية الأساسية المصوغة على صورة البيت الشعري بحديه (الصدر / العجز) تقابل الوحدة اللغوية الأساسية في أي شكل لغوي في (العربية) بحديها (المسند + المسند إليه) دلاليا و(الفعل / الفاعل) أو، (المبتدأ / الخبر) نحويا، و(الفعل / الاسم)، أو (الاسم / الاسم) تركيبيا، و(المجرد / المزيد) صرفيا، و(العامل / المعمول) نظريا... إلخ.

وهذه الفكرة تتحرك ضمن وداخل مقولة (الاستقلال) المحكومة معرفيا بتصور ابستمولوجي يتلخص في قيام مبدأ الانفصال بين العناصر ومبدأ الاتصال بالروابط باعتباره نوعا من الاتصال المؤسس بالخارج وليس بالداخل، أي أنه اتصال يتضمن انفصال العناصر واستقلالها نظريا.

ب ـ فكرة الابتداء الرتبوية : فالأول هو الأصل، وبالتالي هو المشترك الأساس. فإذا كانت العرب ثقافيا (إذا أرادت الاعتناء بالشيء قدمته ـ أبو حيان التوحيدي)، فإنها لغويا نحويا (إنما تقدم الذي بيانه أهم لها وهي ببيانه أعنى ـ سيبويه). والتقديم يعني أسبقية العنصر رتبويا لأهميته كثابت لغوي فنيا / ثقافيا / اجتماعيا داخل علاقة رآسية هرمية تراتبية: (فشيخ القبيلة وشاعرها الفذ، وفارسها الصنديد مقدمها، والضيف في صدر الخيمة قبل الضيفن، والشيخ قبل الشاب إفتاءا لتقدمه في السن). وهنا نتساءل حول مركزية الفكرة الطللية كثابت فني قباي لقيام النص الشعري وحول أولويته باعتباره ابتداء فنيا يوازي المبتدأ لغويا / نحويا / كمقولة أولى أساسية يتمحور حولها الكلام تواصليا، مما يسمح فرضيا، اعتماد المقطع الطللي كمقطع مركزي مولد لدلالات متراكبة (الطلل = اللاستقرار اجتماعيا اقتصاديا = اللاوحدة سياسيا = الغياب والنفي

وجوديا = الانفصال وجدانيا...)، ثم الأولوية كشرط لإمكان قيام النص الشعري إبداعيا.

بناء على ما تقدم، يمكننا تلمس صورة (النص) في نموذجه الشعري، بمقاربته نظريا عامليا، مشغلين لذلك فرضتين أساسيتين في هذا الإطار: فرضية المجال وفرضية الانتظام.

فرضية المجال :

تصادر النظرية العاملية على أن اللغة هي نسق لامتناه من المجالات، وكل مجال لابد له من حدين: حد أيمن كبداية للمجال يحددها العامل باعتباره علامة عليها، وحد أيسر كنهاية له، يحددها عامل آخر جديد عندما يبدأ في تأسيس مجال آخر. والمجال بذلك هو حيز مكاني مملوء بالمحلات المعمولية المرسومة قبليا بواسطة العامل الذي ينظمها ويحكمها، ولا يسمح لها نظريا بتغاير مواقعها حسب سلمية رتبوية مضبوطة : ولذلك، فالعناصر المجانية (المعمولات) لا تنتظم ولا تشغل بذاتها، وإنما بعاملية العامل كتأشيرات على الانتظام الوظيفي والرتبوي والعلائقي.

يمكن تلمس دلالة المجال في القصيدة العمودية الجاهلية التي نصفها عامليا، بأنها نص مكون من مجالات كبرى وهي المقاطع / كبنيات أساسية ثابتة رتبويا وقائمة هيكليا ومتعددة بنيويا، ويحكم فيها كل مجال مقطعي المجال الموالي دلاليا فنيا، ويسمح بتولده. (الطلل ← وصف الراحلة (أو الرحلة) ← الموضوع ← الخاتمة). والمجال الأول (الطلل) هو شرط إمكان بنيوي وفني لقيام القصيدة ـ النص، وعلامة عليه، باعتبار موقعه محلا أصليا، وأساسيا، وأوليا، (كمحل المرفوع في التركيب العربي المؤشر على قيام التركيب أصلا في العربية)، وكل المجالات الموالية ينتظمها المحل المنصوب، ذات محلات فرعية تابعة للمحل الأول ومحكومة به، وبالتالي فلا نص شعري عمودي دون مقطع طللي. ثم هناك المجالات الصغرى وهي الأبيات. فكل بيت شعري يشكل مجالا قائما مستقلا يقصى كل إمكانية لأي امتداد نحوي / دلالي، لاعتباره يمثل وينتج درجة عليا من اللحن الشعري حسب التصور النقدي العربي القديم، لأنه خرق بنيوي أول لمقولة

(الاستقلال)، وبالتالي لمبدأ الانفصال بين العناصر سواء كانت مادية / ثقافية / اجتماعية.

والانفصال يقتضي حضور الاتصال ويتضمن إمكانيته، لأن الانفصال أول أصل والاتصال ثان فرع مشروط بوجود الأول وتابع له وظيفيا. فالاتصال ليس إلا وظيفة فنية إبداعية يمارسها الشاعر المنتج للوصل بين عناصر النص المفكك قبليا، على نمطين: وصل عطفي لغويا بين الأبيات كمجالات صغرى، ووصل استئنافي بين المقاطع كمجالات كبرى، كتقنية شعرية بنائية يتخلص بها الشاعر من مجال مقطعي سابق إلى مجال مقطعي لاحق، بوضع حد كبداية سابقة، وكبداية لاحقة. فالتخلص: هو بهذا المعنى، ترميم حيز فضائي بين المقاطع (يماثل الحيز الفضائي المادي بين الخيام داخل القبيلة كمجال أكبر محدود هو نفسه داخل الفضاء العام) وإذا كان حيز التخلص إعلانا عن بداية مجال جديد وانتهاء مجال سابق، فإن (القافية) إعلان لفظي صوتي على انتهاء مجال وبداية مجال أصغر، وقف لمسافة مكانية تتحرك داخلها القصيدة ـ النص ولا تتعداها، وهي كذلك متنوعة من قصيدة لأخرى لتنوع المسافات المكانية ارتحالا، التي تحتلها القبيلة داخل فضاء عام يسمح بالانتقال والتنقل.

ـ فرضية الانتظام :

كل مجال يفرض الانتظام الذي يعني : النظام والتنظيم، من جهة أولى، ويطرح من جهة ثانية، تراتبية العناصر بشكل نسقي تراتبي للمحلات بصورة إجبارية، لخضوع مواقع هذه المحلات لرتبة نسقية مضبوطة تسير من أعلى الهرم إلى قاعدته مرورا بوسطه. فالأول أعلى والثاني أسفل، فالمرفوع قبل المنصوب وقبل المجرور، لأنه أخف وأسمى بانتقاله نحو الأعلى. لذلك فالأول أصل وأسمى لأن جوهره يكمن في الاختفاء والتغير. فالغائب هو الحقيقة كآثار معلنة عليه وكشاهد.

نلحظ تجليات هذه الفرضية في نسقية المجالات المبنينة للنص الشعري القصيدة صوريا، فلم يسمح بتقديم مجال على مجال كأن يقدم وصف الراحلة عن الطلل مثلا. كما نلحظ تجلياتها كذلك في البنية العروضية

المشكلة للبيت الشعري، حيث تخضع التفعيلات لعلاقة نسقية رتبوية مضبوطة لا تسمح بتبادل مواقعها (مستفعلن فاعلن مستفعلن)، والتغيير الممكن يحدث في التفعيلة الواحدة وليس داخل البنية العروضية ذات الخاصية المجالية.

والانتظام بدوره يفترض (الهرمية) المكونة من ثنائية (أصل / فرع). فالنموذج النصي المعيار أصل للنص المنجز الذي يستلهمه بنيويا / فنيا، ويتحرك في حدوده وبقيوده داخل فضاء إبداعي يستثمره الشاعر تصرفا فيه.

وأخيرا نختتم هذا المبحث ـ المداخلة بتساؤل حذر نصوغه على الشكل التالي: إذا كانت دعوى هذا النظر تعتقد قيام تصور فيزيائي طبيعي لفكرة (النص)، بارتقائه إلى مستوى الظاهرة الطبيعية، يعكس خصوصياتها ويخضع لقوانينها كنص متجانس هيكليا، ومتعالي تاريخيا، صاغه الواضع الشعري كصورة أولى أصل، تعالت عن الزمان والمكان، كأشكال صياغية عليا وخصائص فنية عامة حكمت القدرة الإنتاجية الشعرية لدى المرسل والمتلقي داخل فضاء إبداعي شعري، يضبطه الاكتمال والاتساق والنظام، أو كانعكاس للتصور الذي يشغل رؤية العربي المبدع في تعامله مع المكان كثقافة، ومع النص كأحد ظواهره.

فإلى أي حد يمكن القول بأن النص الشعري العربي الراهن لم يعد نصا فيزيائيا طبيعيا (كوسمولوجيا) بالمعنى الأرسطي ؟ أم أنه ما يزال يعدل ويرمم النموذج النصي القديم الحاكم للنتاج الإبداعي الشعري العربي منذ القديم إلى الآن.

محمد رقيد

الإيحاء (ات)
(نقط لبحث)

الأستاذ محمد البكري

يجب أن نشير منذ البدء، إلى أن الحديث عما يسمى بالإيحاء يقتضي بالضرورة التعرض للتقرير، وذلك لما بين المصطلحين من تلازم، إلا أن مصطلح الإيحاء غالبا ما يرد في صيغة الجمع وليس بصيغة المفرد كما هو الأمر بالنسبة لـ التقرير.

ولا يمكن أن نغض الطرف على ما يحيط بهذين المصطلحين من غموض ولبس، إلى حد أن جل الباحثين ـ الذين تعرضوا لقضية الإيحاء إن لم نقل كلهم، عبروا عن الصعوبة التي يلاقونها في تحديد هذا المصطلح. إنها ظاهرة لافتة للنظر وذلك منذ مستهل الستينات حيث نجدْ جورج مونان مثلا يؤكد على أن كل اللسنيين الذين تعرضوا إلى قضية الإيحاء انزلقوا (نؤكد على هذا اللفظ)، إما نحو علم النفس، وتلك هي حال شارل بالي ول. بلومنياد وإما نحو المنطق مثل كارناب وصورزسن. أما مارتيني فيري أنه من الصعب تحديد المجال الذي يغطيه مصطلح الإيحاء أمام هذه الوضعية حاول جان مولينو في مقال له سنة 1971، أن يضبط دلالات هذا اللفظ في شتى المجالات (راجع: مجلة العدد 1 المجلد 7 ص 5)، ومع ذلك نجد مارى نويل كاري بريور تلاحظ من جديد عدم دقة المصطلح وتحاول رصد تحولاته وتطوراته وتوظيفاته المختلفة، ولكن أ.ج كريماص يؤكد سنة (1979) على أن «الإيحاء وسيلة يصعب حصرها وهذا يفسر تنوع التعريفات التي عرفت بها، وأشكال الخلط المترتبة عن استعمالها». وكذلك احال بـ ليرا في «علم

الدلالة الوصفي» 1987 وجان مشيل أدام (اللسنيات والخطاب الأدبي) وكربات أوركشيوني في مقدمة كتابها عن «الإيحاء»، كلهم عبروا عن صعوبة مقاربة هذا المصطلح. والأكيد في كل حال، أن يؤدي هذا الغموض واللبس وعدم الدقة إلى الحد من الفاعلية التحليلية للمصطلح المذكور أو كل المصطلحات التي يمكن أن تتفرع عنه أو تدخل في مجاله (الصورة ـ المجاز المرسل الخ...)، خصوصا وأنه تعدى المجال المنطقي إلى علم الدلالة ثم إلى السيميوطيقا (يالمسليف وبارث) وإلى التحليل النصي والدراسة الأسلوبية. ويعود ذلك الغموض في نظرنا إلى:

1) الاستعمال المنطقي المختلف باختلاف النظريات والمثقل بتاريخ طويل يعود إلى العهد المدرسي وقد درج مع الزمن حتى الآن.

2) الكيفية التي افترضتهما بها اللسنيات الحديثة من خلال أعمال مختلفة، سلوكية بلومفيلد (اللغة 1933)، وسيميوطيقية يالمسليف (مقدمات لنظرية في اللغة 1943). فالأولى سلوكية مناهضة لكل نزعة ذهنية تستبعد القضايا الدلالية خارج المجال العلمي للسنيات، وتقصي بالتالي إمكانية تكون علم للدلالة نظرا لعدم توفر الإمكانات المعرفية اللازمة لدراسة المعنى، أما الثانية فهي نظرية وإن استبعدت الظواهر المنتمية للماهيات أو الجواهر المحسوسة بلغة المناطقة، فهي تجعل للمحتوى (للدلالة) شكلا يمكن درسه مثل درسها لشكل العبارة.

3) أن السميولوجيا لم تكد تنطلق (بعدما يشبه مرحلة الكمون منذ بورس وسوسير إلى مستهل الستينات)، حتى كان مفهوم الإيحاء يحل الصدارة والمركز فيها بفضل استعمال رولان بارث له...

4) التردد في إدماج وقائع الإيحاء في المنطق أو في علم الدلالة أو في الدلائلية أو في الأسلوبية. ثم هل هي وقائع فردية أم هي وقائع مجتمعية؟ إذا كان الأمر كذلك على مستوى الموضوع المدروس أو الوقائع، فإن عامل المنطلقات المذهبية والفلسفية تزيد أيضا من تعقيد المشكل (مثالية ـ مادية ـ وظيفية ـ سلوكية. الخ...).

وهذا عـامل حتمي لا يمكن تفاديـه هو الآخر بـأي شكل من الأشكال. وسنحـاول فيما يلي تلمس بعض أهـم التـوظيفـات والاستعمالات لمفهـوم الإيحاء (ات) غير قاصدين إلى الشمول:

في المنطـق :

يفرق المنـاطقة في تحليـلاتهم للمفاهيم من جهـة بين المفاهيم المجـردة المطلقة مثل «الإنسانيـة» و«المحبة» و«الحمرة» وما مـاثل ذلك وبين المفاهيم المحسـوسـة، ويميـزون داخل هـذا الصنف الأخير بين المفـاهيم المطلقـة كـ«الكتاب» و«هذا الإنسان» الخ... وبين مفاهيم إيحائية تتخذ شكل عرض يؤدي دور المحدد والمخصص لذات معينة (أي لمسند إليه). إن المفهوم وهو يتخذ شكل عرض، يعـرفنا بنفسه ولكنه في الوقت ذاته يعـرفنا بتلك الذات التي يحدها، فـ«جميل» مثلا يحدد عرض ونعت أو صفة «الجمال» ويحيل في الوقت نفسه إلى الموصوف بالجمال أي إلى «منظـر» مثلا... وكذلك باقي المسندات والأخبار فأحمر مثلا يعبر عن الحمرة ويوحي ـ وهو يعبر عنها ـ إلى الشيء الموصوف بها. وفي الإطار ذاتـه يميز نحاة ومناطقـة «بورويال» بين الأسماء القائمة بذاتها المستقلة عن غيرها (أسماء ـ جواهر)، والخاصية المميـزة والأساسيـة لهذا النـوع تكمن في ورودهـا وحيدة في الخطـاب غير مسنـدة لشيء، وبين الأسماء التـي وإن دلت على جـواهـر فهي لا تستقل بذاتها ـ إن أمكن التعبير ـ في الخطاب، فتأتي على عكس الأولى مسندة دائما إلى غيرها وعائدة إليها مثل النعـوت والصفات. إن النوع الأول يقرر أشياء بعينها ولا غير، فكلمة «كتاب» في قولنا: «خـذ الكتاب» تعود بالذهن إلى شيء مفـرد ومحدد، إذن فـدلالة اللفـظ في هذه الحالـة دلالـة مفـردة (ومن ثم تستعمل في الأفراد) وتقريرية، أما بالنسبـة للنوع الثاني فالدلالة التي يعبر عنهـا مزدوجـة الدلالـة على العـرض أو الصفة «الجمال» «الحمـرة» الخ... والإحالـة إلى الموصوف بهذا العرض: «منظـر»... «عَـلَـم» إذا كانت الجمل كـالتـالي: «منظـر جميل» «وعلـم أحمر» والدلالـتـان في هـذا الحال متـلازمتان ومـن ثم كـان عـدم استـقـلالها في الخـطـاب، وهذا هـو الإيحـاء.

واستعمل مصطلح التقرير كمرادف وكبديل لمصطلح الماصدق أي دلالة مجموع الأفراد أو الموضوع أو الأنواع الداخلة تحت صنف أو كل، فلفظة (طير) تدل على كل أصناف الطيور المعهودة وكذلك مصطلح (إنسان) استعمل بدوره كمرادف وكبديل لمصطلح مفهوم ويقصد به في الغالب:(1) جملة الصفات المعرفة للفظ ما، فلتعريف الإنسان نقول: بالضرورة أولا «الإنسان حيوان» «والإنسان ناطق» الخ... ويسمى هذا بالمفهوم الحاسم(2). جملة الصفات التي يثيرها استخدام اللفظ مضافا إليها المعاني التي تلزم عنها لزوما منطقيا وهو المفهوم المتضمن(3) ويعني أخيرا جملة الصفات التي يثيرها استخدام لفظ ما في الفرد أو في جماعة بالذات، أي أن كل ما يرتبط باللفظ في الذهن (ذهن المتلقي والباث)، داخل في معناها. (معجم لالاند الفلسفي).

إلا أن ج ستيوارت ميل قد استعمل المصطلحين ليتخلص من مصطلحي الماصدق والمفهوم، لما لهما من علاقة وطيدة بالدلالات المجردة، وهكذا فإن لفظ (أبيض) مثلا يقرر كل الأشياء البيضاء: الحليب الثلج الورق الخ. أما إيحاؤه فيكمن في كون اللفظ يوحي بالبياض.

وتطور الاستعمال المنطقي في الأخير نحو حصر التقرير في دلالة اللفظ أو الجملة على شيء محدد وواقعي، [فقولنا مثلا: «ملك انجلترا الان» يقرر الملكة إليزابيت الحالية، أما قولنا «ملك فرنسا» فالفكرة لا محتوى لها ولا تقرير]. يقول مولينو (1971) «إن ما هو» واقعي «هو الشيء المقرر بخصائصه الأساسية التي يحددها البحث العلمي أو اتفاق العقول» وبهذه الكيفية يحل مصطلح التقرير محل الإيحاء وينزوي هذا الأخير للدلالة على الجزء الذاتي من التقرير. نجمل ملاحظاتنا فيما يلي وبسرعة:

أ : بصدد التقرير والإيحاء (أو الإيحاءات) : ينصب التحليل المنطقي على المحتوى أو المعنى أو المفهوم.

ب : بصدد التقرير : إنه اسم جوهر مستقل وقائم بذاته، مفرد، واقعي، موضوعي، وعقلي، ومشترك ومحدد وهو لكل هذا أرفع مرتبة لأن التقويم التراتبي واضح في هذه الصفات.

ج : بصدد الإيحاء : يحيل إلى الموضوع (المسند إليه) بطريقة غامضة، وهو غير مستقل في الخطاب، له محتوى ذاتي فردي أو شخصي التلازم بين التقرير والإيحاء. وقد تكون هذه الإيحاءات متعددة.

سنجد كثيرا من هذه الخصائص المميزة للمصطلحين راسبة في الاستعمالات غير المنطقية أي اللسنية والسيميوطيقية والأسلوبية.

في اللسنيات :

دخل مصطلحا المقام / الإيحاء إلى المجال اللسني على يد. بلومفيلد إذ استعملهما في كتابه اللغة (1933) الذي يعد أهم الكتب اللسنية بعد دروس ف.دوصوسير من حيث ترتيبه وتماسكه. وينطلق بلومفيلد من تعريفه لدلالة اللفظة على أنها «المقام الذي يستعملها فيه المتكلم والجواب الذي تثيره لدى السامع» (عند مولينو 1971 ـ ص 9).

ويقرر بلومفيلد أيضا أن الجماعة اللسنية المعينة تتوفر على عدد كبير من التعابير المتشابهة من حيث صيغتها (أي شكلها)، ومن حيث دلالتها ومعنى هذا أن اللفظ أو العبارة المحددة تقرر في المقام المعين شيئا بعينه:

ج ـ 1 ـ أقرأت كتاب علي ؟ ـ محمد ثعلب

ج ـ 2 ـ هل قرأت الكتاب ؟ ـ هل لقيت الثعلب ؟

ج ـ 3 ـ هل قرأت الكتاب ؟ ـ إنه كالثعلب ؟

ج ـ 4 ـ خذ كتابك بيمينك !

فلفظة كتاب قد تعني مجرد كتاب ألفه رجل اسمه علي، ج(1)، وقد تعنى كتاب سيبويه، ج(2)، وقد تعني (القرآن)، ج(3)، الخ...... فلفظة كتاب تقرر في كل مقام مخصوص شيئا بعينه اعتمادا على قرينة تستبعد المعنى العادي والمركزي وتسمح بتأويل اللفظ لحساب المعنى الهامشي أو المجازي أو الاستعاري. إذن فالمقام حاسم في تغيير دلالات الألفاظ والعبارات. والمقام مجموعة من العوامل والمؤثرات النفسية والاجتماعية والثقافية التي يصعب الإحاطة بها بل ويستحيل الأمر الذي يستوجب في نظر بلومفيلد استبعاد الدلالة من مجال المدروس.

وكما يؤثر المقام في تغير المعنى يؤثر الإيحاء بدوره، ويعزو بلومفيلد الإيجاءات إلى ثلاثة مصادر:

1) المستوى المجتمعي للمتكلم : الطبقة العليا ـ الفلاحون، اللهجات الصيغ الجهوية، اللغات التقنية إلخ... ولكل منها قيم استعمالية خاصة يشملها الإيحاء.

2) المحرمات اللسنية : لبعض الصيغ والعبارات إيحاءات خاصة تجعلها محرمة الذكر في مقامات وأحوال بسبب العادة أو التقليد إلخ...

3) الإيحاءات النابعة عن صيغ التعجب وخوالف الاخالة والألفاظ المصاقبة لمعانيها والتعابير الطفولية «بابا، ماما» خصوصا إذا استعملت في غير أحوالها وظروفها العادية.

وتكمن المفارقة في أن بلومفيلد المناهض للنزعة الذهنية في اللسنيات (باعتباره سلوكيا يرى في كل عمل نفسي يعتمد الاستبطان الذاتي مسارا أو مسلكا مناقضا للمسلك العلمي) يستعمل مصطلح الإيحاء ليصف ظواهر دلالية متعددة يستبعدها من مجال الدرس العلمي لتعددها غير القابل للحصر ولصعوبة تحديدها وضبطها، إذن فهو يرمي الإيحاءات ـ هو الآخر ـ خارج المجال العلمي. وبذلك تزداد صعوبة توضيح المصطلح والقبض على الظواهر التي يعنيها لكن هل يمكن وضع جد عازل بين الإيحاء والتقرير وكيف؟ هنا المشكل العويص الذي واجهته اللسنيات وأحس به بلومفيلد وأثاره بوضوح.

على المستوى اللسني السيميوطيقي :

بعد عمل ل. بلومفيلد هذا بعشر سنوات يقوم ل. يالمسليف ـ هو الآخر بتوظيف ـ مصطلحي التقرير / الإيحاء في كتابه (مقدمات لنظرية في اللغة)، وهو أحد المساهمات الأساسية في الفكر اللسني المعاصر:

إن نظرية اللغة ـ في رأيه ـ تحصر موضوعها في اللغة الطبيعية ويسميها باللغة التقريرية، ولهذه الأخيرة وظيفة دلائلية (سيميوطيقية) مكونة من عبارة (ع =) ومن محتوى (ح) = وعلاقة (ق) رابطة بينهما. وإن هذا المستوى البسيط هو موضوع الدرس في المرحلة الأولى لكن نظرية اللغة

يجب ـ على عكس ما كان سائدا آنذاك ـ أن توسع في مرحلة تالية من موضوعها ما دام الحصر الأول تفرضه ضرورات معينة منها في نظرنا:

1) العادة (كانت اللسنيات التقليدية لا تتجاوز حتى ذلك الوقت المستوى الصوتياتي والصوتي والمعجمي ونادرا ما تحلل الجملة).

2) محدودية القدرة التحليلية لنظرية اللغة (إن اللسنيات كانت لا تزال في بداية تكونها العلمي).

وبما أن النظرية اللسنية (السيميوطيقية = الدلائلية) مدفوعة في نظر يالمسليف، بفعل ضرورات داخلية، إلى دراسة النظام اللسني في خطاطته وفي استعمالاته، وفي شموليته كما في تفاصيله، وأن تدرس الإنسان والمجتمع الماثلين في اللغة، والوصول إلى المعرفة البشرية في كليتها.

لكل هذه الأسباب ستدرس الدلائليات المركبة، أي تلك التي تتكون عبارتها من دلائلية تقريرية وسيسميها الدلائليات الإيحائية، أو أن محتواها يتكون من دلائلية تقريرية ويسميها باللغات الاصطناعية أو الدلائلية الاصطناعية.

الدلائلية الإيحائية : عبارة علاقة محتوى
عبارة ق محتوى

مثال : تعلب ← الحيوان المعين = تقرير

محمد ثعلب.

لكن للنص دلائلية فردية يفترض فيه بسبب القيود المنهجية التي يفرضها التحليل وبسبب محدودية النظرية، أن يتكون من دلائلية واحدة، أي أن يالمسليف يتصور النص في المرحلة الأولى متجانسا ومتناسقا من الناحية البنيوية. وواضح أن هذا التصور إجرائي فقط وهو مخالف للواقع، لأن النص يتكون من أجزاء (يسميها بالموحيات) تنتمي لدلائليات متنوعة، فالنص قد يتكون من.

1 ـ صيغ أسلوبية معينة (الشعر، النثر، خليط من الشعر والنثر).

2 ـ الأسلوب المبدع والأسلوب المقلد والأسلوب المازج بين النوعين السابقين.

3 ـ الأسلوب الرفيع، الأسلوب العادي، الأسلوب المبتدل.

4 ـ الأساليب الخاضعة للاختلافات اللهجية النطقية أو الطبقية إلخ... ونلاحظ هنا: أن يالمسليف مثله مثل بلومفيلد لا يطمح إلي حصر وقائع الموضوع، ولا يأمل بالتالي، أن يقدم له تعريفات صورية كما فعل بالنسبة للسان (النظام ـ الخطاطة ـ)، وإنما ينحصر هدفه فقط في لفت الأنظار إلى هذه الوقائع. (المقدمات ص: 145 من الترجمة الفرنسية 1971)

إنه يؤكد على وجوب إعطاء النظرية اهتماما خاصا للمقام، فتفصل في خصوصياته وآثاره الحاسمة على النص وفي النص، وبذلك نجده يلح مبكرا قبل هاريس وقبل نظرية تحليل الخطاب اللسنية على إدخال شروط إنتاج النص (الخطاب) في مجال الدرس. إذن فهذه النظرية التي تعتبر المثـ الأقصى على الموقف المحايث (دراسة النظام والسيرورة والاستعمال من الداخل) تنفتح بقوة على شروط المقام وتريد بحث آثاره الحاسمة في النص.

إن اعتبار نظام التقرير الأول في الدرس ونظام الإيحاء هو الثاني ليس معناه وضع تراتيبة أو تقويم ما، وإنما يخضع لكون الثاني تحويلا للأول وتلك ضرورة منهجية محضة (كَاري بريور ص 105 مجلة: 4).

تأكيد يالمسليف على (إنتاجية) النص بسبب انعدام التوازي بين نظامي التقرير والإيحاء: إن وحدات العبارة في اللغة الإيحائية (ويسمي تلك الوحدات بالموحيات)، تتكون من أدلة اللغة التقريرية (أي مجموع شكل العبارة وشكل المحتوى لهاته اللغة). وخلاصة القول إن الإيحاءات لدى يالمسليف وظيفة دلائلية سيميوطيقية، أي أنها نتيجة للعبة المزدوجة لنظام لغة النص.

في الأسلوبية :

إن الأسلوبية كما يريد لها شارل بالي «تدرس وقائع التعبير اللغوي من جهة نظر محتواها العاطفي أي من وجهة نظر التعبير عن وقائع الإحساس بواسطة اللغة وأثر وقائع اللغة على الحساسية».

وواضح أن برنامجها يلح أساسا على جعل الجوانب العاطفية والأحاسيس المعبر عنها لغويا مركز اهتمام الدارس، أو بعبارة أخرى دراسة الجانب الفردي والذاتي في التعبير اللغوي. إن هذا المنظور لا تخفى علاقته الوثيقة بنظرية مثالية تجعل من الفرد مركز الاهتمام وتصوغ بالتالي نظرة خاصة للإيحاء والتقرير، فهي تجعل من الإيحاءات علامات للفرد وتصوغ بالتالي تعارضا بين اللغة المعرفية واللغة العاطفية (الأولى موضوع اللسنيات والثانية موضوع الأسلوبية).

وتصوغ تعارضا مشابها بين المعرفة الموضوعية والتثمين الفردي الجمالي، وهذا التعارض مريح حتى بالنسبة للمصنفين الذين يضعون بذلك فرقا صارما بين اللسنيات (علم الدلالة) وبين الأسلوبية. وتوضح الخطاطة التالية (التي نفترضها من م.ن كَاري بريور) العلاقة الخلافية بين التقرير والإيحاء حسب هذا المنظور :

التقرير	الإيحاءات
↓	↓
لغة عقلية عامة	لغة عاطفية فردية
↓	↓
خاضعة للمعرفة العلمية	خاضعة للتثمين الجمالي
↓	↓
علم الدلالة	الأسلوبية

وخلاصة القول، إن الإيحاءات من هذا المنظور تعرف الأسلوب وتلخص الشعري، باعتبار الأسلوب فرديا والشعري ذاتيا.

إن حدود هذا المنظور جلية ولا تحتاج إلى تعليق، خصوصا وقد تبين لنا فيما سبق أن الإيحاء لغة، بل وظيفة ولعبة معقدة ولا نهائية وإنتاجية لنظامين يتداخلان ويوظفان عناصر مستمدة من الإيحاءات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والنفسية، إضافة إلى العناصر الخاصة بالمقام المباشر. أي أن الإيحاء ليس وظيفة أو خاصية تتصف بها الألفاظ خارج السياق النصي والاستعمال في المقال المعين.

الإيحاء والتحليل النصي :

بلور رولان بارث على الخصوص ما يمكن تسميته بـ «التحليل النصي»، وهو سيميولوجية تعود في جهازها النظري إلى يالمسليف. فهو لا يريد أن يضع للنص «نحوا سرديا» ولا يريد استنباط «منطقه»، أي أنه لا يريد أن يُختزل النصوص المتعددة والمتنوعة إلى بنية واحدة ووحيدة، وإنما يريد أن يقرأ النص باعتباره مختلفا، ولا يعني بالاختلاف فردية النص وذاتيته بالمعنى الضيق، وإنما النص في إنتاجيته في لعبته، بواسطة صنافة مؤسسية، وتقويم مرتبط بالممارسة أي بالكتابة؛ الكتابة باعتبارها قادرة على رفع القارىء من مستوى المستهلك (القارىء السلبي في الأسلوبية التقليدية) إلى مستوى منتج النص الفاعل والمتفاعل لا المنفعل فقط، تربط علاقة جدلية بين الكاتب والقارىء وتحطم الحواجز التي شيدتها المؤسسات وتجعل القارىء يدخل بهجة الدال ولذة الكتابة ولا تسجنه في إطار المستهلك السلبي الفقير. إذن هناك نصان أحدهما قابل للقراءة فقط والثاني قابل للكتابة. النص الكلاسي نص قابل للقراءة ويشكل أغلبية النصوص في الغرب. لكن النص القابل للانكتاب نادر في نظر ر.بارث لأنه منتج يدمر كل نقد، لأن كل نقد له يختلط به ويشتبه، وبلغة بارث، إن هذا النص القابل للانكتاب هو نحن أثناء الكتابة، إنه الشعر في القصيدة والروائي في الرواية. إنه نص متعدد الشبكات. ولا من وسيلة لتحليل هذا النص المعتدل في تعدديته (أي المتعدد الدلالة)، بل، ولا من وسيلة لتثمينه غير الإيحاء، وهو أداة دقيقة جدا وغامضة جدا لا يمكن أن تلائم النص الأحادي والمتواطيء، وهي أداة فقيرة جدا لا يمكن أن تطبق على النصوص المتعددة. الإيحاء هو المعنى الثاني الذي يستبعده الفيلولوجيون انطلاقا من أن النص يحتوي على معنى أحادي وواحد يجب التوصل إليه بواسطة وسائل معينة لأن اللغة لغة مقررة.

- ورغم ذلك فإن الإيحاء هو أساس نظام المعنى الخاص بالنص القابل للقراءة: النص الكلاسي، لأن الإيحاء عماد القيمة الاختلافية والتمييزية للنص. وهو المنفذ إلى تعدد دلالات هذا النص.

فما هو الإيحاء : إنه : تحديد وعلاقة وسمة لها قدرة العودة إلى التثمينات والميزات السابقة واللاحقة والخارجية. الإيحاء علاقة متبادلة ترابطية محايثة للنص، وهو معاني لا وجود لها في القاموس ولا في النحو الذي كتب بهما النص. إنه يشتت المعاني في النص. وهو من الناحية الدلائلية السيميولوجية انطلاق لشفرات وتمفصل لأصوات ينسجها النص، ولأن الإيحاء يولد معنى مزدوجا فهو يفسد التواصل. إنه تشويش مقصود مهيأ بعناية، ولأن النص لعبة لنظامين، أحدهما تقريري والآخر إيحائي، فإن هذه اللعبة تضفي على النص الكلاسي سمة البراءة، لأن المعنى الواحد أي التقرير يخفي المعنى الآخر حتى تؤدي الإيديلوجية وظيفتها.

لكن مصطلح الإيحاء غير صالح للنص العصري، أي ذلك النص الذي أنتج على أساس القطائع المعرفية في الغرب. النص الذي يحدث قطيعة على مستوى الكتابة ذاتها (لوتريامون، ملارميه، أرطو، جويس إلخ).

محمد البكري

المعنى والحافز في النص الحكائي

الدكتور عبد الغني أبو العزم

يشكل النص الحكائي مادة دسمة للتحليل والدراسة والتأويل مما يجعله قابلا لأن تطبق عليه مختلف المناهج العلمية التي تسعى إلى اكتشاف آلياته وشبكته وأنظمته وقوانينه الداخلية، للوقوف على عوالمه كنص محمل بدلالات ورموز لها جذورها التاريخية في حياة مجل شعوب الأرض، وهو بهذه الصورة يطرح علينا تساؤلات لا حد لها ويثير فضول البحث العلمي.

لقد عرف مجال دراسة الحكاية تطورا هائلا منذ وضع نظام أرن طومسون Aarne Thompson الذي سعى إلى التعامل مع الحكايات بحس تجريبي اعتمادا على تقاليد أوروبية وتصنيفها في فهرس، وطور هذا التوجه فالديمير بروب عندما استثمر إيجابيات تصنيف الفهرسة التقليدية التي يعتبرها «نافعة كمرجع ولها أهميتها العلمية، إذ بفضل هذا الفهرس «فهرس أرن طومسون أمكن ترقيم الخرافات ودخل في الاستعمال الدولي، وقدمت في مجال دراسة الحكاية خدمة كبيرة» (1) مع الوقوف في آن واحد على أخطائها التي هي بالنسبة إليه أخطاء فادحة (2) وظاهرة للعيان كما يقول Meletinsky «إنها أخطاء محددة بمفترضاتها المنهجية والتي هي مفترضات المدرسة التاريخية الجغرافية، أي المدرسة الفنلندية، إذ أن المباني الحكائية "Sujets" تُجْمَع حسب النوع، ولم يعد الموضوع، موضوع تصنيف وجمع بالنسبة للدراسات الأوروبية الحديثة، حيث تم جمع مادة

---

1) VLADIMIR PROPP, Morphologie du conte, seuil, Paris 1965-70

سنعتمد في هذا البحث على ترجمة ابراهيم الخطيب ـ مورفولوجية الخرافة، دار سمر، 1986. ص 25.

2) نفس المرجع السابق.

خصبة» (3) وكما يقول بـروب إن المشكلة لم تعـد مشكل كمية المادة وإنما هي مشكل مناهج الدراسة»، وضمن هذه الـرؤية توصل إلى دراسة الأجزاء البالغة القصر والتي تتألف وتتكون منها الحكـاية ولهـذا نجـده يـركز على دراسة الحـوافـز أولا قـبـل المبـاني الحكائية "Les sujets".

وانطلاقا من أن أيـة دراسة قبل وصف الحكاية هـي مضيعة للوقت ولا تجدي نفعا، وبذلك توصل بروب إلى أن الكشف عن مجموع ملامح الحكاية على أسس بنيـوية هـي الشرط الضروري لدراستهـا دراسـة تاريخيـة، أي اكتشـاف قوانين البنيـة، واستعمال منهج مقـارنـة المبـاني الحكائيـة لهذه الخرافـات فيما بينها، وعـزل أجزائهـا المكـونة لها، ومقـارنتها، وفي ضـوء وصف دقيق وصارم مع تحديـد للعلاقات القائمة فيما بينهـا، وظل بروب يـؤكد على أنـه لا يهدف فقط إلى دراسـة بنية الحكـايـة بل دراسة بنيتهـا المنطقية والمتميزة على الاطلاق (4).

في ضوء هذا التقديم، سوف أحاول أن أحصر هذه المداخلة في موضوعين رئيسيين:

I الحافز. II المعنى وسأسعى لأبحث من خلالهما عن الإضـافات الجديدة التي قدمها بروب من جهة، ومجمل الباحثين الفوكلوريين والسيميائيين من جهـة أخـرى، في مجال تحليل النص الحكـائي، وفي ضوء الـدراسـات التي قدمت في ندوة باريـس الدولية سنة 1982 (5)، والندوة الثانية الدولية بألبى بفرنسـا سنة 1986 (6) ومجمـوعة بـاريس للـدراسـات العليا في الأبحـاث الاجتماعية (7) ومجمـوعـة السيميـولـوجيين الاتـراك الـذين تبنـوا المنهج السيميائي الكريماسي (8).

I الحافز: ما هو التعـريف الذي يعطى للحافز "Motif" وكيف تم التعامل معه وتحديـده، إننا نجـده كمصطلح قد استعمل في مختلف العلـوم، ووجد

3) Eleazar Meletinsky, l'organisation semautique du sujet Mytohologique et le probleme de l'index semiotique des mots et des sujets "le conte, pourquoi et comment, p 21.

(4) بروب نفس المرجع ص 18.

5) Le conte, Pourquoi ? et comment ? ed cnrs, Paris, 1984

6) Le conte, colloque d'Albi, 1986.

7) Cahiers de litterature; Publications orient France.

8) Degrés, Revue de synthese A orientations semiologique No 23, le conte populaire, 1980

مجاله الحيوي بلا شك في الأبحاث والدراسات الأدبية المتعلقة بالاثنولوجية، ويلاحظ كل من كريماس (9) ومولوتنسكي (10) أن مصطلح الحافز ظل ينقصه تعريف دقيق، «ومفهوم الحافز غير محدد عند طومسون الذي لم يكن يتجاوز مفهوم أفعال ورواشم (Actions -clichés) ، ولكنه أيضا مواد وصفات بل تصور لبعض عناصر هذا النوع تم تنسيقها بأي صورة من الصور» (11) وهنا ينبغي أن نشير أن طومسون يعترف بقوله:«إن أصعب سؤال كان يوجه إلي فيما يختص بتصنيفي هو «ما هو الحافز؟ وكل ما أستطيع أن أجيب به عن هذا السؤال هو أن الحافز يبرز من خلال المادة التي تتألف منها الحكاية، وليس المهم بعد ذلك أن نحدد شكل هذه المادة، إذا كانت تعد جزءا من بناء الحكاية» (12) إلا أنه على الرغم من هذا التهرب نجد طومسون يحدد الحافز بأنه: أصغر عنصر في الحكاية قابل أن يوجد كما هو في الفنون الشعبية» (13).

ولا شك أن هذه الإشكاليات السابقة لعمل بروب هي التي دفعته إلى محاولة تحديد أدق لمفهوم الحافز، وبالأخص في ضوء مساهمة [فيسيلوفسكي Veslovsky «الذي تصور أن وراء المبنى الحكائي يوجد مبنى مُركّب من الحوافز والحافز الواحد يمكن أن ينسب إلى أبنية حكائية عديدة» فهو يقول:«إن السلسلة من الحوافز تشكل مبنى حكائيا، والحافز يتطور إلى مبنى حكائي» و «الأبنية الحكائية متغيرة فبعض الحوافز تغشاها وربما تألفت بعض الأبنية الحكائية فيما بينها «إنني أفهم من مبنى حكائي غرضا théme تحاك فيه أوضاع متباينة - هي الحوافز». وهكذا يستنتج بروب أن الحافز في رأي فيسيلوفسكي أوّلي والمبنى ثانوي، فالمبنى فعل خلق ووصل،

---

9) A.J Greimas, J. courtés, semiotique, dictionnaire raisonné de la theorie du langage,voir motif, p, 238.

10) Meletinsky, le conte. Pourquoi ? et comment ?, P 21.

11) نفس المرجع السابق.

12) نبيلة ابراهيم، قصصنا الشعبي، دار العودة، بيروت، 1974، ص، 13 والفقرة المستشهد بها مأخوذة من: Alan dundes, the morphology of north Americain indian, Folktales (F.F.C NR. 195, Helsenki 1964) P 54.

13) كريماس الحجم السيميائي، ص 238.

ونتيجة لذلك، يجب علينا ضرورة أن نشرع في الدراسة وفق الحوافز وليس وفق الأبنية الحكائية] .(14)

من هنا يشكل الحافز الحلقة الرئيسة والمقدمة الأساسية لأي دراسة حكائية، وتسبق المباني الحكائية، وبوب بالإضافة إلى هذه الإشكالية يرفض كما يقول مولوتنسي «أن يرى في الحوافز والمباني الحكائية العناصر الحقيقية الثابتة في الحكاية الفولكلورية، وبالنسبة إليه إن الثوابت في الحكاية هي الوظائف ، يعني الأفعال النموذجية للشخصيات الدراسية وانتظامها حسب نظام من التتابع الخطي» (15) وهكذا فإن النمط إذا كان يعتبر مثل تتابع الحوافز فهو خاضع لنظام سردي واستطرادي، فالحافز بهذه الصورة عنصر مكوّن، ولقد ظل دارسو الحكايات الشعبية يلاحظون الطابع المميز للحوافز التي لا تعرف حدودا، فهي دائمة الهجرة والتحول والتغير وليس فقط من أدب إثنية إلى أخرى، أو في حكاية من حكاياتها إلى أخرى، ولكن أحيانا بداخل الحكاية ذاتها كما لا حظ كريماس ذلك (16).

[يعترف بروب لو أن علم الخرافات أحسن الامتثال لوصية فيسيولسكي القائلة «لنفصل مشكل الحوافز عن مشكل الأبنية الحكائية» لكان العديد من النقاط الغامضة قد تلاشى، مع التأكيد أنه لم يعد بالإمكان تطبيق شرحه الخاص بمصطلح الحافز إذ هو يشكل «أبسط وحدات المحكى» بمعنى أنه يشكل وحدة المحكى، وأنها لا تحتمل المزيد من التفكيك، غير أن بروب يعلق على كل هذا بقوله:« لقد كان الأمر سيكون أفضل لو كانت الحوافز غير قابلة للتفكيك حقا فذلك كان سيسمح بوضع فهرس لها، انطلاقا من أنه «إذا كان الحافز وحدة منطقية فكل جملة من الخرافة تشكل حافزا».

«كان للأب ثلاثة أبناء» هذا حافز

«غادرت الربيبة» حافز آخر

«ايفان يبارز التنين» حافز ثالث.

---

14) بروب، مورفولوجية الخرافة، ص 27.

15) مولوتنسي، نفس المرجع السابق ص 22.

16) كريماس، المعجم السيميائي ص 239.

وهكذا إذا أخذنا نموذجا آخر «التنين يختطف بنت السلطان» فإنه يمكن أن يتفكك إلى أربعة عناصر، ويمكن لكل عنصر منها أن يتغير بكيفية مستقلة» (17).

وفي ضوء الدراسات الشكلانية وتطوير بروب لها، وما ساهم به Mele-tinsky، ومسعى كريماس الذي أراد أن يعطي للحافز بعدا سيميولوجيا مع طرحه لتساؤلات على الرغم من الصعوبات المتعلقة بالحافز وتحديداته «أليس بالإمكان أن يشكل الاكتشاف والوصف والتصنيف للحوافز حقلا للبحث في إطار أكثر عمومية لدلالته الاستطرادية» (18).

وهذا ما يقوده إلى القول: إن الأمر سيتعلق بإجراء ميداني لتحديد وتحليل هذه الوحدات التمثيلية Trensphrastique المكونة في جملة جامدة: أنواع قابلة لتهاجر إما في حكايات مختلفة في عالم ثقافي معين، وإما في حدود أبعد لعصر ثقافي، ملحين في ذلك على الرغم من التغييرات المضمونية والدلالات التي يمكن للمحيطات السردية أن تضيفها عليها» (19).

وأعتقد أن ما أضافته الدراسات السيميولوجية لمفهوم الحافز يكتسي أهمية بالغة «حيث أصبح يبدو كوحدة نمط تمثيلة وهو بذلك يملك معنى مُستقلا لمعناه الوظيفي بالنسبة لمجموع الحكاية التي يحتل فيها مكانا» (20)، ويضيف كريماس قائلا:«إذا اعتبرنا البنية السردية للحكاية مع مساراتها السردية Parcourt narrati مثل ثابت فإن الحوافز تقدم إذا مثل متغيرات وبالعكس: حيث إمكانية دراستها لذاتها، وقد اعتبرناها مثل مستوى بنيوي مستقل وموازية للتمفصلات السردية، وفي هذا الأفق يمن أن نقارن الحوافز بالأشكال الخارجية الاستطرادية» (21).

إن هذا التوجه في إطار النحو السردي يَغُضُّ النظر عن الحوافز والمبانى الحكائية في آن واحد ويتجاوز ذلك، فإذا كان ليفي ستراوس مثلا يركز جهده على كل ما هو عمودي ودلالي في الفكر الأسطوري، ولا يقف عند

17) بروب مورفولوجية الحكاية ص 27.

18) كريماس، المعجم السيميائي، ص 339

19) نفس المرجع السابق، ص 339.

20) نفس المرجع السابق، ص 339.

21) كريماس نفس المرجع السابق.

الدلالات الأفقية للسرد، فإنه ينتهي بدوره إلى تقليص تحليل الحوافز للبحث عن نموذج للفكر الأسطوري، على عكس نهج بروب الذي يقلص من بناء المعاني الحكائية إلى بناء النوع في مستوي الموضوع، وهذه الملاحظات والتأكيدات المبدئية دفعت Meletinsky في بحثه الهام المقدم في ندوة باريس الدولية سنة 1982 إلى تأكيد أن «التحليل العقلاني لفهرس فوكلوري يتطلب تعميق دلالات وحدات ما فوق الجمل، يعني الوحدات النصية والتي يكون بعدها أعلى من الجملة «ويفترض مولوتنسكي أن بعض المفاهيم المستعارة من الدلالة المعاصرة يمكن من الآن فصاعدا أن تشكل قاعدة وأداة لتحليل الحافز» (22).

---

22) L'organisation semantique du recit mythologique, le conte pourquoi, conment P 23.

المعنى في الحكاية

أي معنى تحمل الحكـــايـــة؟ وكيف يتبلـور في بعـــده؟ وكيف يتحـــدد مضمونـه؟ وبالأخص عنـدما تختلف التـأويلات ومنـاهج الدراسـة، وهذا بالـذات هو ما يـؤدي لطرح السـؤال الأساسي: كيف يمكن حصر معنى في حكايـة؟ هل المعنى الحكـاية ما ثـابت، غير متغير مهما اختلفت نصـوصها المتغيرة ولغاتهاوبالتحديد إذا كانت تدور حول موضوع واحد؟

كيف ينبغي إذا التعامل مع الحكايـة لاستقصاء المعنى المعبر عنه؟ وماذا يشكل؟ وما هي مظاهره؟ ونحن نعرف أن هذه الحكاية قد وصلت إلينا منذ زمان بعيد وهي «كمسافـر كهل استبد به العياء» (1) كما يقول عبد المجيد الزكاف، وقد غير ملابسه عبر السنين، بمعنى أننا نجد الحكاية الواحدة لها روايات متعـددة في نفس اللغة المحليـة، وفي لغات متقـاربة أو متبـاعدة مع احتفاظها على نفس المضامين أحيانا وتباينها في أحايين أخرى.

أمام هذه التعقيـدات، هل هناك إذا منهج خاص لتأويل نص الحكاية؟ أو أنها تتجاوز فعـلا مناهج محلليهـا ومؤوليهـا على بساطتهـا مع العلم أنها ليست نصا بسيطا، وكأنها ذلك الزئبق الذي يصعب التحكم فيه، باعتبارها حـالة من حـالات تبلور الـلاوعي الجماعي نشأت عبر خيـال جاء نتيجـة انفعالات وإحساســات فرضتها الطبيعة الإنســانية، وهي بهذا المعنى مرآة لهذا الانفعال، وتصبغ عليه من الخيـال مالا حدود له، مستعينـة بقوى ما فـوق الطبيعة وبـالسحر والألغـاز، وهي بـذلك تشير إلى صراعات النـاس الظاهرة والخفية، ومشاكلهم الدنيوية، وقضاياهم اليومية من خلال الرمز، وهـذه الطبيعـة الإنسانيـة هي التي جعلت مـن مواضيع الحكـايـات ذات ديمومة واستمرارية مختبئـة في لياليها المظلمة، وهي مع ذلك تتميز بقدرتها على الانتشار متجاوزة للحدود، إذ لا حدود تمنع من تواصلها مع كل ما له علاقة بالطبيعة الإنسانية.

---

1) Abdel Majid Zeggaf, le statue des variantes, le conte colloque d'albi 1986, P 87.

لقد خضعت الدراسات التي تمت حول الآداب الشفوية وبالتحديد حول الحكاية للمنطلقات الفكرية والمنهجية التي تحدد توجهاتها في اتجاهات اثنية واتنوغرافية وتاريخية وجغرافية ونفسية ,وشكلانية وسيميولوجية، وكل مدرسة إلا وتحاول أن تحاصر الحكاية ومعانيها بنهجها الخاص لبلورة مجموعة من الأفكار، من هنا فإن البحث عن المعنى في الحكاية سيظل نسبيا، ومادام مفهوم المعنى من الجانب الابستمولوجي من الصعب تحديده أو تعريفه كما يقول كريماس، وبذلك نقر بأن أي منهج ما هو إلا مقاربة أولية تساهم في شرح وتفسير التركيب والدلالة والرمز من جهة، وتحليل النشاط الإنساني باعتبار أن النص يعبر عنها من جهة أخرى.

من هنا نعتبر أن البحث عن المعنى يتم عبر بحث عميق في ثقافة المحيط الذي أنتج الحكاية، لأن هذه الحكاية تمتد جذورها العميقة في هذه الثقافة، بالإضافة إلى الدور الذي تلعبه الحكاية داخل ذلك المحيط كأسلوب تعبيري من بين كل الأصناف الأدبية تنقل نماذج ثقافية محددة وشرائح اجتمايعة برموزها ورؤياها.

إن هذه الأرضية هي التي تسمح بالتعامل من الداخل مع نص الحكاية، إذ من الصعب تحديد معناها إذا لم يبحث في تركيبها وتراكيبها في صيغتها وصيغها وكما يشير كريماس إلى أن «تأويل حكاية يمكن أن يركب بواسطة الخطاطة لكل حكاية عجائبية» (2) ويضيف كوتي إن هذا الأمر يفرض قراءة عكسية، وتحليل يبرر بالمعرف الأولية نهاية الحكاية، والتعرف على المراحل الضرورية التي قادت إلى النهاية» (3).

إن هذه القراءة تهدف إلى تحديد سمات الأنظمة السردية لنص الحكاية بعد أن نكون قد حددنا نموذجا واحدا أو نماذج متعددة، والشروط التي نشأت فيها مكانيا وزمانيا.

وهنا ينبغي أن نشير أن سمات الأنظمة السردية وكما حددها بروب وطبقها على الحكايات الروسية عرفت تطورا على يد السيميولوجيين الروس

---

2) A.J Greimas, semantique structurale, larousse, 1966, d'aprés, Robert gautier, pour l'interpretation d'une ethnolitterature, le conte, colloque d'albi, P 18.

3) نفس المرجع السابق، ص 18، 19.

وبالتحديد على يـد مولوتنسكي (4) وذلك بتعميق المعرفة بـالآليات الداخلية لمسار الحكاية، وفي هذا الصدد يلح على «محاولة خلق فهرس سيميولوجي جديد، ذلك أن أفكارا جديدة قد أبانت وكشفت عن ضيق نظر المقاربة الذرية (الجزئية) ونسبية مفهـوم الحافز» (5) ويرى في هـذا التوجـه «أنه مـادام مشكل المبنى الحكائي لم يجد حلا فإنه من المستحيل أن ننجزا نحوا سرديا ووضع فهرس سيميولوجي» (6).

وهكذا يلخص مولـوتنسكي دعوته بقوله:«إن المعالجة العقـلانية لفهرس فوكلوري يتطلب تعميق دلالات الوحدا Supraphrastique ما فوق الجمل، يعني الوحدات النصية التي يكون بعدها أعلى من بعد الجملة (7).

ويمكن أن نكتشف أن مقـاربة الآليـات الداخلية للنص الحكـائي هي في الواقع إضاءة تتم لتعميق الرؤية حول النمط الشكلي للحكاية من جهة، على أسـاس أن النمط الشكلي هو الـذي يشكل معنى النص، أي لا معنى بـدون أداء تركيبي للمعنى، والنمط الدلالي من جهة أخرى، انطلاقا من أن الحكاية توجد في تقاطع عناصر النمطية معا. وينبغي أن نضيف إلى أن النمط الثقافي هو بدوره يبلور التمفصل التركيبي للخطاب (8)(L'articulation syntaxique du dis- cours) وبذلك فإن تحليل مستوى التعبير أي الأشكـال السردية يرتبط بأفق تحليل مستوى المضمـون الذي يعود بنا أسـاس إلى المسار السردي، وذلك لتحديد السمات الشكلية، والتي تفرض توجهات لسانية، أي القيام بوصف النظـام اللغـوي وديناميكيتـه وطبيعـة كلماتـه أسمائه وأفعالـه وتعـابيره، وصوره وكل العلامات التي تسـاهم من قريب أو من بعيد في تحديد معنى من المعـاني وتحديد عـلاقة الـواقع بـالخيال، وتفـاعل كل منهما مع رسم الحدود، ويمكن أن نجد الكلمـة الواحدة تحبل بمعاني متعددة، وعـلاقة كل ذلك بالنمـوذج الثقافي أو النماذج الثقافيـة، لأن الحكايـة هي إنتاج جماعي، وتعبير عن إرادة جماعية،، كما أنـه لا ينبغي أن ننسى أن البحث عن المعنى

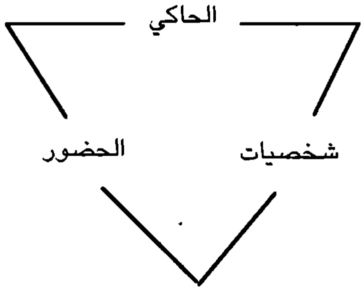
---

4) انظر كريماس المعجم السيميائي، السرد. ص 244.

5-6-7) مولوتنسكي L'organisation semantique du recil Mythologique, le conte pour-quoi? comment? P 23.

8) Voir stella longo, l'analyse des versions trouvées en Argentine du conte, type 313. P 123

في الحكاية لا يتوقف على الدراسة الشكلية ومكوناتها، لأنها وبكل بساطة تتضمن أنظمة سيكولوجية غير لغوية، فهناك العلاقات التي تقيمها شخصيات الحكاية من خلال الحوار والنبرة والاشارة وأسلوب نقلها إلى المستمعين، أي كما ينقلها الحاكي، وهذا الأخير بدوره يقيم علاقات ومستويات معنية مع شخصيات الحكاية، وكأنه هو الذي يحركها في نهاية المطاف بطريقة أدائه ويدخل في هذه الدائرة المستمعون، الحضور الذين يشكلون طرفا :



وهكذا فإن كل اتصال ما بين الشخصيات وكما يقدمها الحاكي بواسطة اللغة التي يتقاسم استخدامها مع مستمعيه بشكل ما، والحركات والإشارات وذبذبات الصوت... كلها مطروحة للتحليل والبحث عن دلالتها... وهذا النوع من التحليل يمكن أن يقدم للدراسة السيميولوجية مجالا خصبا، وكريماس يؤكد بقوله:«أي تأويل للدلالة العميقة للحكاية يمكن أن يتم اكتشافها بواسطة الراوي» (9).

وبذلك يبدو أن بحث الأنظمة اللغوية غير كاف لاستقصاء معنى/ معاني الحكاية، فالإشارات والمواد النباتية والعطور و الأحجار والأثواب والحيوانات والحركات والآهات، كلها تشكل أنظمة سيميولوجية.

---

9) A.J greinmas, semiotique et sciences sociales p, 209.
انظر Revue, Degrés No 23, le conte Populaire, tahsin yücel, l'énociation et le conte populaire, P b/2.

مطبعة فضالة

3 زنقة ابن زيدون المحمدية (المغرب)

الهاتف : 32.46.43 / 32.46.45 (03)

تليكس M 24910 — فاكس : 32.46.44 (03)